



SCUOLA NORMALE SUPERIORE
TESI DI PERFEZIONAMENTO IN DISCIPLINE STORICO-ARTISTICHE

LA COLLEZIONE CHIARAMONTE BORDONARO
STORIA E INVENTARIO

Relatore
Prof. Massimo Ferretti

Candidato
Claudio Gulli

Anno Accademico 2015 – 2016

Indice

Fondazione di una dinastia: Gabriele e Antonio Chiaramonte Bordonaro	p. 1
Dal Quarantotto all'Unità: passaggi di consegne	p. 12
Formazione e ascesa di un imprenditore-politico: Gabriele Chiaramonte Bordonaro prima del collezionismo	p. 19
Una carriera di collezionista: primi acquisti (1877 – 1886).	p. 26
Una carriera di collezionista: gli anni d'oro (1886 – 1895)	p. 40
Ernesto Basile e Villa Carlotta (1892 – 1896)	p. 79
Visitatori e ancora acquisti (1895 – 1897)	p. 93
Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)	p. 106
Visitatori, studi e lettere: da Bernard Berenson a Gioacchino Di Marzo (1897 – 1903)	p. 118
All'apice della notorietà (1903 – 1905)	p. 160
Vecchi e nuovi contatti (1906 – 1908)	p. 180
Ultimi fuochi (1909 – 1914)	p. 196
Dopo la morte del senatore (1914 – 2015)	p. 205

Fondazione di una dinastia: Gabriele e Antonio Chiaramonte Bordonaro

Gabriele, amministratore giudiziario dei beni del principe di Cattolica

Per comprendere a pieno le possibilità economiche del collezionista (Gabriele Chiaramonte Bordonaro, Licata, 1835 – Palermo 1914), occorre gettare uno sguardo alla ricchezza di cui entrò in possesso, frutto dell'impegno di un prozio suo omonimo, Gabriele (1772 – 1854) e di suo padre Antonio (1800 – 1868). Una sintesi delle vicende del primo, fondamentale personaggio è stata fornita da Orazio Cancila, nel suo volume sulla *Storia dell'industria in Sicilia*:

«Il caso del dr. Gabriele Chiaramonte Bordonaro era piuttosto unico. Egli viveva a Canicattì, dove spesso svolgeva le funzioni di amministratore giudiziario che gli consentirono nel 1819 di impossessarsi, ottenendolo in enfiteusi per un canone annuo di 1.700 onze, dell'intero ex 'stato' feudale di Canicattì del principe della Cattolica Giuseppe Bonanno. Trasferitosi a Palermo negli anni Venti, otteneva il titolo di barone e si trasformava in grande commerciante, finanziere e armatore. A lui appartenevano i due brigantini *Gabriele* e *Antonietta*, donati successivamente al nipote Antonio e nel 1868 valutati 25.000 lire ciascuno, e sembra anche il *Luigia Carolina*: imbarcazioni continuamente in viaggio per i porti degli Stati Uniti, del Brasile, dell'Impero russo, con profitti notevoli per il suo armatore. Non è forse senza significato che nel 1848 il Chiaramonte Bordonaro, Vincenzo Florio e Pietro Riso, erede di Giovanni, ossia tre armatori, venissero considerati gli uomini più ricchi di Palermo.»¹

Cerchiamo di ordinare i dati a nostra disposizione secondo una successione cronologica. Gabriele Chiaramonte Bordonaro nasce nel 1772, figlio di Giuseppe Chiaramonte Bordonaro e Rosaria Caramazza, minore di tre fratelli, Alessandro Urbano e Gioacchino Antonio Riccardo (d'ora in poi, si cita solo il primo nome di battesimo). L'unico dei tre fratelli a avere figli sarà Gioacchino, nonno del collezionista, che sposa Antonina Lombardo il 2 febbraio 1780².

La prima notizia sulle fortune economiche della famiglia Bordonaro proviene da un atto di vendita di diversi feudi di proprietà di Giuseppe Bonanno e Branciforte, principe di Cattolica³. I responsabili giudiziari della pratica sono Gabriele Chiaramonte Bordonaro e Carlo Bozomo: il loro ruolo è di assegnare ai creditori del principe l'amministrazione di singoli feudi. Fra questi, vi è la baronia di Gebbiarossa: viene ceduta a Alessandro Chiaramonte Bordonaro, che è investito del titolo il 10 luglio 1803⁴.

¹ O. Cancila, *Storia dell'industria in Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 125.

² Francesca Costanzino – Loredana Abbate, *Quella villa nella piana dei Colli... Villa Chiaramonte Bordonaro*, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Architettura, relatore prof. Rita Cedrini, a.a. 1999-2000, s. n. p. (Albero genealogico)

³ Archivio di Stato di Palermo, sede della Gancia, notaio Carmelo Giovanni Asnago, v. 21495, ff. 712-729, 12 aprile 1801. Sulla possibilità di alienare i feudi, a partire da un decreto del gennaio 1800, cfr. G. Tricoli, *La Deputazione degli Stati e la crisi del baronaggio siciliano*, Palermo, Fondazione culturale «Lauro Chiazzese» della Cassa di Risparmio V. E. per le province siciliane, 1966, pp. 257-259; per il resto, il libro è farraginoso ma essenziale per capire la struttura economica della Sicilia fra Sei e Ottocento.

⁴ Proprio perché Alessandro è privo di discendenti, anche la baronia di Gebbiarossa confluirà nell'eredità dei figli di Gioacchino. Ma a differenza di Gabriele, che come vedremo alla sua morte designa Antonio (padre del collezionista) come erede universale, Alessandro indica in un altro nipote, suo omonimo, l'erede del feudo di Gebbiarossa. Il 12 settembre 1899 è insignito del titolo un figlio di Alessandro *junior*: Giuseppe, di cui sono noti i nomi e i matrimoni delle

Le condizioni economiche dei Bonanno erano già critiche verso il 1770, quando un membro della famiglia, Giuseppe Bonanno e Filangeri «chiede di poter ipotecare per 25 anni tutti i suoi beni feudali ed allodiali a favore di chi gli avesse sborsato 40.000 onze». Il credito è concesso dai gesuiti, ma il problema si ripresenta per il figlio, Francesco Bonanno e Borromeo, che ricorre a un altro mutuo e alle prime vendite. È quindi Giuseppe Bonanno e Branciforte a inoltrare una supplica alla Corte offrendo un'ipoteca del 4% sui debiti accumulati, prontamente respinta dai tribunali borbonici. È così ad esempio che lo stato e il castello di Montalbano Elicona passano ai gesuiti nel 1805 per 49.569 onze⁵.

L'erosione del patrimonio dei Bonanno è la prima occasione ghiotta per Gabriele Bordonaro per impossessarsi di feudi a prezzo conveniente, e non sarà l'ultima. La possibilità di accendere crediti, imprestando le rendite derivanti dal proprio patrimonio feudale, rappresentava una prassi tradizionale per la nobiltà siciliana, nella speranza di sopravvivere ai tempi grami, storicamente garantita da istituzioni tendenti a schierarsi dalla loro parte. Inutile dire quanto ciò generasse una dinamica di sopruso, di truffe e di resistenza a qualsiasi sviluppo economico⁶. Alcuni classici della letteratura siciliana hanno tratto ispirazione da questo lento strangolamento della nobiltà da parte di una piccola borghesia astuta e in ascesa sociale: personaggi come il Mastro don Gesualdo di Giovanni Verga (1888) o il don Calogero Sedara del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958) sembrano buoni riferimenti per il primo Bordonaro.

Del resto, il principe della Cattolica, in possesso di un patrimonio immenso, era alle prese con vari problemi di non poco conto: non ultimo, faceva parte della giunta militare che si era stretta attorno ai Borbone, in esilio a Palermo dal giorno di Natale del 1798, scortati dal *Vanguard* dell'ammiraglio Nelson. Il re Ferdinando – un sovrano che preferiva esprimersi in dialetto napoletano – e la sua severa moglie austriaca, Maria Carolina, ossessionata dal terrore di fare la fine della cugina Maria Antonietta, non giunsero certo in città in condizioni storiche e psicologiche favorevoli. Trovavano un'isola che era stata appena scoperta dai viaggiatori europei e che poteva comunque vantare una classe di intellettuali attenta ai problemi locali.

Non solo: stava rapidamente prendendo corpo un fenomeno che avrebbe rivoluzionato le sorti dell'isola, il capitalismo. I principali fautori di questo processo erano alcuni commercianti inglesi,

sorelle: «Eleonora in Amato; Anna (Annetta) in Mastrogiovanni Tasca; Antonina (Antonietta) in Libertini; Filomena in Datti e Alessandra in Muti Bussi». La generazione successiva, dei figli di Giuseppe, è iscritta nel libro d'oro della nobiltà: sono Alessandro e Luigi. A. Mango di Casalgerardo, *Chiaromonte e Chiaromonte Bordonaro*, in V. Spredi e collaboratori, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. Governo d'Italia comprese: città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili titolati riconosciuti*, v. II, Milano, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, 1929, p. 439. Il feudo di Gebbiarossa, non lontano da Canicattì, era stato scisso dalla contea di Caltanissetta nel 1533, quando un certo Pietro Fisauli lo aveva ottenuto da Antonio Moncada. Spesso riscattato dai ricchissimi principi di Paternò nel corso del Seicento (Per un calcolo del reddito dei Moncada alla fine del Cinquecento, dove si evidenzia il forte stacco rispetto agli altri feudatari, cfr. O. Cancila, *Baroni e popolo nella Sicilia del grano*, Palermo, Palumbo, 1983, p. 118, tabella 17.

⁵ Sui Bonanno, cfr. anche F. San Martino De Spuches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origini ai nostri giorni* (1925), v. VI, Palermo, Scuola Tip. «Boccone del povero», 1929, pp. 47-50 e G. Lanza Tomasi, *Castelli e monasteri siciliani*, con fotografie di E. Sellerio, Palermo, Officine Lito-Tipografiche I. R. E. S., 1968, p. 141.

⁶ Dal punto di vista legislativo, è importante S. Laudani, *Fedecommissi, strategie patrimoniali e riforme: i beni feudali in Sicilia tra Sette ed Ottocento*, in 'Mélanges de l'Ecole française de Rome', 124/2, 2012, pp. 593-605, che sottolinea quanto la «legislazione successoria siciliana» dopo il 1812 consentisse «ampio margine di manovra» alla classe dirigente che, tramite l'uso del fidecommesso, poteva «accrescere e rafforzare poteri personali» e familiari.

come John Woodhouse e Benjamin Ingham, che si erano accorti che in Sicilia era possibile impiantare un tipo di produzione simile a quella già sperimentata in Portogallo con il Madeira, un vino dolce che piaceva agli anglosassoni e pertanto con grandi possibilità di esportazione. Verso il 1808, grazie alla presenza degli inglesi che occuparono militarmente l'isola, si registra una situazione di vero e proprio miracolo economico, che porta in breve al collasso di un fragile equilibrio politico⁷.

Nonostante l'atto venga registrato dal notaio nove anni dopo, è in questo momento che Gabriele Bordonaro acquista nel luglio del 1819 in perpetua enfiteusi la città di Canicattì e le terre circostanti⁸. Le proprietà, rilevate per un canone di 1700 onze all'anno, appartenevano sempre al principe di Cattolica e ai suoi numerosi creditori⁹. I Bonanno avevano acquisito lo stato di Canicattì nella prima metà del Seicento, grazie a un'accorta politica matrimoniale con i Crescenzo, precedenti proprietari del feudo¹⁰. Si trattava di un altro accordo per consentire al principe di sopravvivere, ma stavolta il Bordonaro poteva impostare la struttura di un'economia familiare su raggio ampio, grazie a un diverso sfruttamento delle terre.

Il trasferimento di Gabriele a Palermo va probabilmente fatto coincidere con il suo matrimonio con Rosalia Bozomo, figlia di quel Carlo che aveva gestito con lui nel 1801 la vendita dei beni del principe di Cattolica, e verosimilmente suo socio in varie operazioni¹¹. Siamo all'inizio degli anni Venti, quando in città scoppiano i moti¹² – e non è documentata alcuna partecipazione da parte di Gabriele. I novelli sposi vanno a abitare in piazza Marina, probabilmente al civico 99, in un quartiere fortemente segnato dalle attività commerciali, a stretto contatto con le case dei Bozomo¹³. A gestire gli affari nelle campagne fra l'agrigentino e il nisseno resta comunque gran parte della famiglia Bordonaro, fra cui il nipote Antonio.

Gabriele, imprenditore a Palermo

⁷ Per la storia politica e economica, sono fondamentali R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 1950 [1970, 1973, 1982, 2011]; F. Renda, *La Sicilia nel 1812*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1963 (per il 'miracolo economico' del 1808, cfr. p. 16); R. Trevelyan, *La storia dei Whitaker*, Palermo, Sellerio, 1988 e Idem, *Principi sotto il vulcano*, Milano, Rizzoli, 1977 [London, Macmillan, 1972], pp. 13-93; S. Candela, *I Florio*, Palermo, Sellerio, 1986 [2008]; O. Cancila, *Storia dell'industria in Sicilia* cit.; e Idem, *I Florio. Storia di una dinastia imprenditoriale*, Milano, Bompiani, 2008.

⁸ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro (anni 1828 – 1868)*, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore O. Cancila, a. a. 1990-1991, p. XXIII. Archivio di Stato di Palermo, notaio G. Accardi, rep. 838, 13 settembre 1828; in varie occasioni, l'acquisto è ricordato da Orazio Cancila: *La terra di Cerere* cit., p. 123. La tesi di laurea della Pandolfo è preziosa per ricostruire la genesi delle fortune economiche dei Chiaramonte Bordonaro: come si vedrà nel corso del capitolo, sono numerosi i debiti che ho contratto nei confronti di questo lavoro storico.

⁹ Sul quale si veda G. Schichilone, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem, v. XXII (1979), pp.

¹⁰ G. Lanza Tomasi, *Castelli e monasteri siciliani* cit. p. 141.

¹¹ Per l'intreccio di parentele, cfr. S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. XXVI: «Il barone Gabriele negli anni '20, sposando Rosalia, figlia di Carlo Bozomo, si imparenta con una delle famiglie di commercianti più facoltose di Palermo».

¹² Sul 1820, cfr. F. Renda, *Risorgimento e classi popolari in Sicilia, 1820-21*, Milano, Feltrinelli, 1968.

¹³ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. XXV.

Il radicamento di Gabriele nel contesto imprenditoriale cittadino non tarda: nell'ottobre del 1824, il barone partecipa a una società per azioni che si prefissa di rilevare dal governo borbonico un lanificio, a Villa Nave, nei pressi di Boccadifalco, alle porte di Palermo. Preso insieme ai suoi soci, il Bordonaro risulta immortalato in una fotografia di una nuova classe sociale, dove lignaggi antichi e origini borghesi si mischiano, mascherati anche grazie ai recenti acquisti di titoli.

«Le 40 azioni per un capitale di 20.000 onze erano però sottoscritte solo in parte (6.500) da alcuni membri dell'aristocrazia vecchia e nuova e da alcuni grossi commercianti: principe di Trabia Giuseppe Lanza, barone di Bonvicino Mauro Turrisi, conte di Priolo Salvatore Notarbartolo, barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro, barone Giovanni Riso, per due azioni ciascuno, e ancora Giovanni Villa Scala, Vincenzo Filangeri e Giovanni Battifora, per un'azione ciascuno. Non inganni la presenza di tanti aristocratici: se si escludono il principe di Trabia e il conte di Priolo, si tratta di una aristocrazia della prima generazione (Turrisi, Chiaramonte Bordonaro, Riso), che doveva il titolo nobiliare alla ricchezza accumulata con le attività finanziarie e commerciali, e quindi un'aristocrazia ancora in possesso di codici comportamentali borghesi, tanto che la ritroviamo presente in tutte le iniziative imprenditoriali del periodo».¹⁴

Chi sono gli altri azionisti? Il primo è Giuseppe Lanza, principe di Trabia, cultore di archeologia e esponente di una famiglia che da sempre si annovera fra le prime dell'aristocrazia siciliana. Invece Mauro Turrisi è barone di Buonvicino solamente dal 1803, una volta superate le resistenze del vescovo di Cefalù, che ingiungeva al dottore di non «fare uso del titolo»¹⁵. Anche in queste famiglie i discendenti si distingueranno per un diverso orientamento culturale e politico, rispetto a padri e zii spesso totalmente chiusi in introiti economici. Ad esempio, figlio di Giuseppe Lanza e Stefania Branciforte è Pietro Lanza (Palermo, 1807 – Parigi, 1855), principe di Trabia ma anche di Butera e Scordia, e noto soprattutto per l'ultimo titolo, autore di studi storici e personaggio di spicco nella rivoluzione del '48¹⁶. Sempre per la sua attività nei moti antiborbonici si distinguerà il figlio di Mauro Turrisi, Nicolò Turrisi Colonna (Palermo, 1817 – 1889), senatore della Sinistra storica, che sarà poi ritenuto da alcuni deputati niente meno che un capomafia, ma che ebbe anche il merito di opporsi invano alla demolizione del convento delle Stimate, durante il cantiere per la costruzione del teatro Massimo (**fig.**)¹⁷.

Sempre nel '24 va collocato l'inizio dell'attività dei Bordonaro in un campo fondamentale, per il rilancio dell'economia siciliana del periodo: l'armatoria. Uno dei cinque brigantini costruiti nell'arsenale di Palermo in quell'anno fu infatti il *Gabriele*, dal peso di 210 tonnellate, un natante «destinato a numerosi viaggi per le Americhe»¹⁸.

¹⁴ O. Cancila, *Storia dell'industria* cit., p. 75.

¹⁵ F. San Martino De Spucches – M. Gregorio, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origini ai nostri giorni*, 1925, pp. 131-132.

¹⁶ Non va confuso con l'omonimo principe di Scalea, su cui cfr. capitoletto *Goldschmidt a Palermo: cammei dalle Lebenserinnerungen*. Per il principe di Scordia, cfr. G. Paladino, *Scordia, Pietro Lanza e Branciforte, principe di Trabia, Butera e*, ad vocem, in *Enciclopedia Italiana*, 1936.

¹⁷ S. Lupo, *Storia della mafia dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Donzelli, [1993] 2004, p. 64; E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista* cit., p. 369, nota 1.

¹⁸ O. Cancila, *Storia dell'industria* cit., p. 121.

La villa dei Colli

Nel 1828, il barone Bordonaro acquista la ‘casina’ ai Colli da Francesco Ventimiglia, marchese Geraci per 5.100 onze e otto anni dopo, sempre nella zona dei Colli, Gabriele compra anche un «latifondo rustico girato di mura» dal marchese Vincenzo Ferreri, per 3.100 onze, che neanche dieci giorni dopo cede in gabella nel 1834 a un tal Biagio Donzelli per 296 onze¹⁹. È un’operazione economica che ricorda la pratica vista finora, di acquisto di feudi a basso prezzo, ma stavolta la finalità è in parte diversa. Questa casina sarà infatti abitata dai Bordonaro e avrà un suo ruolo anche nella successiva disposizione delle collezioni²⁰.

Fallimento coi tabacchi

Una prima iniziativa, destinata al fallimento – ma che restituisce l’effervescenza del clima imprenditoriale palermitano negli anni Venti, nel quale Gabriele gioca un ruolo attivissimo – è la fondazione di una società che si propone di acquisire il monopolio per la fabbricazione e la vendita dei tabacchi, insieme a Vincenzo Florio e Giovanni Riso²¹.

Antonio

Secondo Cancila, Antonio Bordonaro, che naturalmente agisce in società con lo zio Gabriele, si trasferisce a Palermo nel 1830 «per fondarvi una sua camera di commercio, che più tardi esporterà all’estero zolfo anche per conto di Ingham»²². Più precisamente, nella tesi della Pandolfo: «già dal ’38, lo [Antonio] troviamo stabilmente a Palermo»²³. È presumibile che anche questa stabilizzazione abbia a che fare con una strategia matrimoniale, in virtù di un rafforzamento dei vincoli con i Bozomo.

¹⁹ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. LV-LVI. Archivio di Stato di Palermo, notaio M. Tamaio, 6 e 15 settembre 1834. Il fondo sarà poi concesso nel ’45 in enfiteusi a Cesare Ferreri, per un canone di 234 onze, cfr. Archivio di Stato di Palermo, notaio M. Tamaio, 20 settembre 1845.

²⁰ Dal punto di vista dell’analisi dell’architettura della villa e del giardino attuali, il contributo più valido è N. Marsiglia, *La casa di villa dei Chiaramonte Bordonaro nella Piana dei Colli a Palermo*, in *Ville e Parchi Storici. Strategie per la conoscenza e il riuso sostenibile*, a cura di S. Bertocci – G. Pancani – P. Puma, Firenze, Edifir, 2006, pp. 104-108. È quindi inesatto Trevelyan nel riferire che «durante il XVIII secolo, parecchie nobili famiglie palermitane, come i Bordonaro, i Lampedusa, i Maletto e i Niscemi si erano costruite ville in quella zona nota come i Colli, e vi si recavano per la villeggiatura, in primavera e in autunno»²⁰. Erano semmai in corso due processi, da distinguere l’uno dall’altro: la nobiltà, che aveva preso possesso dei Colli come zona privilegiata della villeggiatura sin dal Settecento, e una nuova generazione di imprenditori, borghesi o freschi di titolo, che acquistavano le ville nobiliari o ne costruivano di nuove nelle aree limitrofe. La villa che Joseph Whitaker costruisce per sua moglie Sophia, poco dopo il primo dei dodici parti che la attendevano (1838), appartiene chiaramente alla seconda tipologia, cfr. R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., p. 95. La villa è menzionata in una serie di repertori e contributi sull’argomento: A. Guli, *Origine e originalità dei giardini nelle residenze nobiliari palermitane del secolo XVIII.*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Regione Siciliana, Palermo, 1985, pp. 61-72, nella pianta alle pp. 72-73, n. 36.

²¹ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. IL; O. Cancila, *Storia dell’industria in Sicilia* cit., p. 409, nota 192. Di questa società parla anche F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, v. I, Palermo, Sellerio, 1984, p. 109.

²² O. Cancila, *Storia dell’industria* cit., p. 401, nota 78.

²³ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. XXV.

Antonio Bordonaro convola a nozze con Antonietta Bozomo il 16 febbraio 1833 e a Licata, circa un anno dopo, il 10 marzo 1834, nasce il collezionista: Gabriele. Antonietta, che al momento dello sposalizio ha quindici anni, è una nipote della Rosalia sposata dallo zio Gabriele: non potrebbe essere più stretto il vincolo fra i due nuclei familiari²⁴. La dote della fanciulla non è affatto scarsa: 400 onze sono elargite dal padre e altre 400 le derivano da un parente del ramo Martinez. Nel contratto matrimoniale, si specifica naturalmente che l'amministrazione dei beni dotali spetta *in toto* al marito. Per suggellare il contratto, Gabriele dota Antonio di una rendita annuale di 112 onze, le quali sarebbero tornate in possesso del donante o dei suoi eredi se lo sposo fosse morto senza prole²⁵. E anche i nipoti, come da copione, per il momento si installano dalle parti di piazza Marina, a rafforzare il quartier generale di due *clan* ormai prossimi alla fusione²⁶.

Nell'ottica di un'azienda familiare, il settore di specializzazione di Antonio sembra essere quello dello zolfo – e forse questo spiega le sue permanenze a Licata. Per esempio, dal cugino Amedeo, barone di Gebbiarossa, acquista nel '34 delle partite di zolfo²⁷ e sempre a lui spetta verosimilmente l'incarico di trasportarle e rivenderle.

Accumulazione

Nel marzo del 1832 sono registrati diversi atti di acquisti di terre, che attestano un notevole accrescimento del patrimonio fondiario di Gabriele.

Si tratta di 38 salme di terra nella contrada di Trebastoni, 5 salme nella contrada di Malerba, una salma a Naro – tutti possedimenti non lontano da Canicattì²⁸ – acquista poi, nel territorio di Cammarata, le terre della Rocca di Albano, per 2.115 onze, da Giuseppe Longo, parte dell'ex-feudo Scrudato²⁹. Due anni dopo, i possedimenti nel circondario di Cammarata si accresceranno con l'acquisto di diverse terre, alcune destinate a uliveti, per 830 onze³⁰.

Alcune operazioni sono abbastanza significative, per capire lo scarto fra la vecchia e la nuova gestione della terra e l'impatto della mentalità imprenditoriale su un sistema nobiliare ormai a corto di liquidità e di mezzi intellettuali. Ferdinando Gravina, principe di Palagonia – titolo di goethiana memoria – è costretto a vendere una gran quantità di ex-feudi al Bordonaro, per ricevere una somma di 20.000 onze, a patto però che essi siano ricomprati in seguito³¹. Poi vi è l'episodio dell'ex-feudo di Nadore,

²⁴ I genitori di Antonietta sono Giovanni Bozomo e Rosalia Martinez, cfr. S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., pp. XXVI-XXVII.

²⁵ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. XXVIII.

²⁶ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. XXV.

²⁷ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. XLI. L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, 19 febbraio 1834.

²⁸ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. LIV.

²⁹ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. LVIII, L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, rep. 541, 26 marzo 1832.

³⁰ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. LVIII-LXIX, L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, rep. 696, 26 giugno 1834.

³¹ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., pp. LXI-LXII, L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, rep. 632, 7 aprile 1832.

presso Caltanissetta, in una contrada denominata Buonpensiere. Nel '32, Gabriele Bordonaro acquista il terreno dal barone Giuseppe Giaconia e dieci anni dopo le cede in enfiteusi allo stesso; ora nel contratto si specifica come la zolfatara che si trovava nell'ex-feudo fosse stata «scoperta e attivata nel tempo del possesso del detto signor barone Bordonaro»³². Lo stesso accade con Vincenzo Grifeo, duca di Floridia e principe di Partanna, che vende al Bordonaro, uno dopo l'altro, i suoi ex-feudi: il Landro nel '34³³, il Virgilio nel '37³⁴, per riottenerli in enfiteusi nel '42³⁵; lo stesso accade per una serie di terre nei pressi di Carini, dove abbondando gli uliveti, che comportano per il principe un esborso di 1135 onze³⁶.

Il 16 novembre 1834, Gabriele viene eletto membro della Camera Consultiva di Commercio, in sostituzione di Stefano Campo, per il triennio successivo³⁷. È uno dei diciassette operatori economici in città ai quali è consentito, dalla stessa Camera Consultiva di Commercio, il rilascio di cambiali per pagare i dazi di dogana. Questa prima classe di imprenditori comprendeva chi poteva rilasciare cambiali sino a ventimila onze. Altri, nella prima classe: Benjamin Ingham, Giorgio Wood, Giuseppe Simone Camineci, Vincenzo Florio³⁸.

Nel 1835, Gabriele acquista sei mulini a Leonforte, dal principe di Leonforte e nel '36, una salma di terra presso Naro, per 800 onze, da un certo Pietro Palumbo³⁹.

Le attività di funzionario di Gabriele comportarono anche l'impiego di «amministratore dei dazi di vino, farina e orzo» nei comuni del circondario di Palermo⁴⁰. Le imprese siciliane sono sempre legate all'instabilità della situazione: per esempio, nell'estate del '37, a Napoli divampa il colera, che causa la paralisi di trasporti e commerci⁴¹. Ma i Bordonaro continuavano a tener saldo il timone: durante tutta questa fase, Gabriele non ha probabilmente mai smesso di esercitare la sua attività originaria,

³² Ivi, p. LVIII, L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, rep. 339, 25 aprile 1842

³³ Ivi, p. LXI, L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, 14 aprile 1834

³⁴ *Ibidem*. L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, 26 giugno 1837

³⁵ Ivi, p. LVIII, L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, rep. 723, 24 agosto 1842

³⁶ *Ibidem*. L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, rep. 745, 28 agosto 1842

³⁷ S. Candela, *I Florio*, Palermo [1976] 2008, p. 67. La composizione del consiglio, negli anni 1835-1837, è la seguente: presidente: il principe di Torrebruna, Intendente del governo borbonico; vicepresidente: il barone Giovan Battista Battifora; segretario perpetuo: il barone Giuseppe Giaconia; membri: Salvatore Auteri Fragalà, Stellario Cesareo, Antonino Rossi, Vincenzo Florio, Giuseppe Simone Cammineci, oltre al nostro.

³⁸ S. Candela, *I Florio* cit., p. 44; A. Basso, *Note sulla borghesia palermitana nei primi decenni dell'Ottocento*, in 'Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo', a. a. 1998-99, pp. 21-22; O. Cancila, *I Florio. Storia di una dinastia imprenditoriale*, Milano 2008, p. 624, nota 99.

³⁹ O. Cancila, *La terra di Cerere* cit., p. 123 e S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. LIV. L'atto si conserva nell'Archivio Storico di Palermo, notaio M. Tamaio, rep. 542, 25 marzo 1832

⁴⁰ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. XLI. L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, 17 luglio 1836.

⁴¹ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano*, traduzione italiana di F. Saba Sardi, Milano, Rizzoli, 1977 [edizione originale: London, Macmillan, 1972], pp. 71-72.

quella di amministratore dei beni delle grandi casate nobiliari. È lui che cura l'eredità di un certo Raffaello Fazio e che, dal 1838, amministra l'ex-feudo di Ravanusa, espropriato dall'eredità del defunto Giovanbattista Spadafora⁴².

I battelli a vapore

A partire dal 1839, Gabriele partecipa alla società per azioni più importante per l'economia palermitana della prima metà dell'Ottocento: la costituzione della 'Società dei Battelli a vapore'. Il proposito iniziale della compagnia era il semplice acquisto di una nave a vapore. Ci si avvaleva di una condizione politica favorevole, giacché il governo borbonico aveva appena concesso il diritto di cabotaggio a battelli di proprietà privata, mentre prima era di monopolio pubblico⁴³. Bordonaro figura da subito come «cassiere» della società e come terzo azionista, con 10 onze di azioni, contro le 24 di Ingham e le 13 di Florio. L'anno successivo, quando fu necessaria una ricapitalizzazione, al momento di acquistare il piroscafo a Glasgow, il barone compra un'altra delle trenta azioni messe in vendita⁴⁴.

Zolfo

Nel frattempo, Antonio è ancora impegnato sul versante dello zolfo e riesce a mettere a segno un paio di colpi che segnano un netto incremento negli investimenti. Nel 1839, riesce a acquistare due zolfare, a una vendita di beni fallimentari e nel '41, acquista 9.000 quintali di zolfo da una ditta⁴⁵. Non è l'unico prodotto che smercia: fra i registri di vendite si trovano anche partite di sommaco e di frumento⁴⁶. Per le sue relazioni commerciali, rispetto allo zio Gabriele che si confronta essenzialmente con il collasso terriero dell'economia nobiliare, Antonio rappresenta già un nuovo tipo umano. Per esempio, negli anni Quaranta entra in contatto con un'azienda vinicola anglo-americana, che da tempo ha radici in Sicilia, la 'Gardner-Rose & company'⁴⁷: la moglie del collezionista sarà proprio una Gardner, a dimostrazione probabilmente dell'interesse di Antonio nel stipulare accordi con questa ditta. E non pare per niente casuale che proprio in questi anni in cui Antonio si sta procurando grandi quantità di zolfo, lo zio gli regali il brigantino di famiglia che portava il suo nome, il *Gabriele*⁴⁸.

⁴² S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., pp. XXXVI-XXXVII.

⁴³ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., pp. 90-91, nota 16; O. Cancila, *Storia dell'industria in Sicilia* cit., pp. 125-131 e 250-253, vedi anche note 382-383 a p. 420.

⁴⁴ S. Candela, *I Florio* cit., p. 74.

⁴⁵ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. XLI. L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, 17 febbraio 1839 e scrittura privata, 1841.

⁴⁶ Ivi, p. XLVI. L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, 26 dicembre 1837, 24 novembre 1838, 4 luglio 1839, 12 luglio 1839, 1 maggio 1841.

⁴⁷ Ivi, p. XXXVIII. L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, 23 luglio 1837 e 24 luglio 1849.

⁴⁸ *Ibidem*. L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, 17 febbraio 1838.

Dal 1841, Gabriele è procuratore dei principi di Belmonte, ossia i coniugi Ferdinando Monroy e Marianna Ventimiglia. Dal primo acquista tre terreni nei pressi di Mazara per 20.000 onze, che poi cede in affitto. Il rapporto con questa famiglia non si conclude qui: diviene anche agente giudiziario dei beni di Gaetano Ventimiglia, al momento della sua morte⁴⁹. Sempre nel 1841, ma con registrazione nel 1850, Gabriele acquista, per «espropriazione forzata in danno del duca di Villafiorita» il fondo della Patria, nelle vicinanze di Monreale, per un prezzo di 7.421 onze⁵⁰.

Il 4 marzo 1842, Gabriele presenta una supplica alla Gran Corte dei Conti in cui chiede di riscuotere il dazio sul commercio della carne nel comune di Canicattì, per due grani ogni rotolo. Nel luglio dello stesso anno, il Tribunale rifiuta la sua richiesta, poiché sostiene che il diritto è decaduto dopo le leggi del 1812⁵¹.

Il palazzo Guggino

Il 30 marzo 1842, Gabriele acquista a una vendita fallimentare il palazzo del barone Guggino ai Quattro Canti per 6.000 onze⁵². Questo palazzo settecentesco era stato ristrutturato dall'architetto trapanese Giovan Biagio Amico dopo il terremoto del '28 e, al piano nobile, le volte erano state affrescate nel 1778 addirittura da Vito d'Anna, un grande nome per il secolo siciliano⁵³.

Nel 1843, insieme a Benjamin Ingham e Edward Thomas, Gabriele viene nominato dal re Cassiere di corte nella Camera di Palermo, fondata in quell'anno insieme a quella di Messina⁵⁴.

Tonnare

Nel gennaio 1845, Gabriele acquista metà della tonnara di Vergine Maria da Giovambattista Scullaro, un borghese che pochi anni prima l'aveva acquistata dal duca di Sperlinga e concessa in gestione a Florio⁵⁵. Insieme alla fabbrica, il barone entra in possesso anche degli attrezzi e del necessario per proseguire con le attività di pesca. Bisogna quindi chiedersi a quando risale la «trasformazione residenziale della torre», che per Gioacchino Lanza Tomasi risale al tempo dell'esilio di Ferdinando IV», quindi a inizio Ottocento⁵⁶. La tonnara Bordonaro diventerà un luogo di predilezione anche per i pittori di paesaggio siciliani, come Ettore De Maria Bergler, che nel 1884 licenzierà una tela sul soggetto⁵⁷.

Oltreoceano

⁴⁹ I terreni hanno i nomi di Marronia, Marronella e Spatulilla, cfr. *ivi*, pp. XXXVII-XXXVIII.

⁵⁰ *Ivi*, p. LXII, L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, rep. 72, 1 febbraio 1850. Cfr. anche l'inventario dei beni steso alla morte di Gabriele, al capitolo immobili, edito sempre nella tesi della Pandolfo, p. 37.

⁵¹ *Atti della Gran Corte dei Conti delegata, 1842. Secondo semestre*, Palermo, Tipografia di Bernardo Virzì, 1842, p. 20-27.

⁵² S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. LV. Archivio di Stato di Palermo, notaio M. Tamaio, rep. 454, 26 aprile 1854.

⁵³ Per le notizie storiche sul palazzo Guggino, ci si può avvalere ora di A. Chiaramonte Bordonaro, *Il Palazzo Guggino-Bordonaro a Palermo tra conservazione e valorizzazione*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Architettura, a. a. 2013-2014.

⁵⁴ R. Battaglia, *Sicilia e Gran Bretagna* [manca la pagina]

⁵⁵ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., pp. XLVI-XLVII

⁵⁶ G. Lanza Tomasi, *Le ville di Palermo* cit., p. 61.

⁵⁷ *Poliorama pittoresco. Dipinti e disegni dell'Ottocento siciliano*, catalogo della mostra (Agrigento, Fabbriche Chiaramontane, 2007 – 2008) a cura di G. Barbera, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, n. 10, p. 84.

A conferma di una centralità nel panorama della gestione delle attività economiche cittadine, la direzione della Borsa di Commercio, inaugurata il 29 maggio 1845, viene assunta da Gabriele in alternanza con Ingham, Florio, Michele Raffo e altri⁵⁸. A metà degli anni quaranta, le due imbarcazioni dei Bordonaro veleggiavano a gonfie vele nel Mediterraneo: l'*Antonietta* nel '45 fece rotta su Napoli, il *Gabriele* l'anno dopo, venne stivato di merci nel porto di Messina⁵⁹: entrambe trasportavano, in prevalenza, zucchero. La flotta veniva ulteriormente potenziata nell'ottobre del '47, ancora una volta da Antonio, che ha sempre più spazio nelle gerarchie dell'azienda: l'imbarcazione *Conte di Siracusa* è acquisita per il prezzo di 4.150 onze, ripartite per due terzi a Leopoldo di Borbone (dalla collezione del quale il figlio poi acquisterà un dipinto, cfr. *La Deposizione Carrelli*) e per un terzo a un certo Pietro Cusumano. La garanzia che forniscono i venditori è chiara: le vele devono «essere servibili per intraprendere un viaggio per l'Inghilterra»⁶⁰. Con ogni probabilità, questo battello venne ribattezzato *Luigia Carolina* e l'acquisto fu concertato con lo scopo di tentare la navigazione transoceanica. Infatti, il successo marittimo più clamoroso dovette arrivare nel '48, quando la *Luigia Carolina*, l'*Antonietta* e il *Gabriele*, partiti da Trapani, salparono per l'oceano. Il 14 maggio, la «*Carolina*» passa alla storia: attracca nel porto di New York e batte bandiera tricolore. All'arrivo in America, è salutata dall'entusiasmo dei giornali e dei tanti italiani lì residenti: dopo le ovazioni, è il turno di celebrazioni che prevedono discorsi e scambi di vessilli⁶¹. La nave fa poi rotta verso Rio de Janeiro e qui termina il suo viaggio, fra il dicembre del '48 e il febbraio del '49, con il suo carico di vino, zolfo e sale⁶².

⁵⁸ S. Candela, *I Florio* cit., p. 85, nota 96.

⁵⁹ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. XLIII. L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, 17 settembre 1845 e 27 luglio 1846.

⁶⁰ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. XLIV-XLV. L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, rep. 979, 9 ottobre 1847.

⁶¹ H. R. Marraro, *Il Risorgimento in Sicilia visto dagli Americani*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia*, atti del Congresso Internazionale di Studi Storici sul Risorgimento italiano (Palermo, 15 – 20 aprile 1960), Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 444-461, in part. pp. 445-446.

⁶² G. Coniglio, *Il commercio fra il Regno delle Due Sicilie, gli Stati Uniti e il Brasile nel 1848-49*, in 'Rassegna Storica del Risorgimento', 1957, p. 338; L. A. Pagano, *L'industria armatoriale siciliana dal 1816 al 1880*, in 'Archivio storico dell'unificazione italiana', ser. I, v. XIII, fasc. 3, 1964, p. 40, nota 1.

Dal Quarantotto all'Unità: passaggi di consegne

«La prima rivoluzione di quest'anno»

C'è un articolo di Friedrich Engels – dell'agosto del 1848 – in cui si afferma, senza troppi giri di parole, che a Palermo si è combattuta «la prima rivoluzione di quest'anno»⁶³. Nonostante le grandi speranze che l'insurrezione destò in Europa, il primato è da intendere in primo luogo sul piano cronologico, oltretutto su quello politico. Stavolta, e a partire dal 12 gennaio, la caduta del governo e delle truppe borboniche è completa e «nel giro di poche settimane, l'apparato amministrativo, giudiziario, militare e di polizia dello Stato venne travolto, e con esso scomparve ogni garanzia dell'ordine costituito»⁶⁴.

I democratici che si posero al comando della rivoluzione – Ruggero Settimo, Giuseppe La Masa, Rosolino Pilo, Alessandro Paternostro – non tardarono a coinvolgere l'alta borghesia nelle nuove istituzioni generate dall'inedito assetto politico. Già nel febbraio troviamo tracce della presenza dei Bordonaro nelle varie istituzioni promosse dal Governo rivoluzionario: un membro della famiglia – non è chiaro se si tratti di Gabriele o di Antonio – è parte di una commissione che si prefigge di soccorrere i bisognosi, istituita dal Comitato generale. Dalle prime assemblee di marzo, fu chiaro che la maggioranza del neonato Parlamento siciliano sarebbe spettata ai liberali e, forte dell'estromissione degli elementi più radicali dal governo rivoluzionario, la borghesia imprenditoriale si ricavava un suo posto nelle nuove logiche del potere.

Nell'agosto, è ormai chiaro che i Borbone si apprestano a riconquistare l'isola. Nonostante ciò, un manifesto della giunta municipale assicura ai cittadini che i senatori rimarranno ai loro posti, e fra i firmatari è anche il Bordonaro. E dopo lo scioglimento del governo rivoluzionario, la città è amministrata da una commissione di cui il Bordonaro è membro. La municipalità affigge un altro bando che inneggia alla resistenza (29 marzo 1849). Anche se Bordonaro, che sembrerebbe mantenere durante tutto il corso degli eventi una posizione politica identica a quella di Florio, non è fra i delegati che si recano a Catania per sottomettersi a Filangeri, capitano delle truppe borboniche, il mandato sembra giungere all'unanimità da parte della commissione. Quando il marchese di Spaccafora si dimette (30 aprile '49), ormai certo della capitolazione palermitana, si istituisce un'ultima nuova formazione, il Consiglio Civico. Ora Bordonaro è titolare del «ripartimento» della Istruzione pubblica. Naturalmente, per questo suo comportamento altamente diplomatico, al ritorno dei Borboni,

⁶³ F. Engels, *Neue Rheinische Zeitung*, n. 87, 27 agosto 1848 [rivedere]

⁶⁴ R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia* cit., p. 318.

Bordonaro beneficia dell'amnistia (7 maggio '49), al pari di gran parte della nobiltà che aveva partecipato alla rivoluzione⁶⁵.

Le accuse di Pasquale Calvi

È per questo cambio repentino di posizione che Pasquale Calvi, un avvocato repubblicano di idee socialiste, nel riportare il fatto, accusa Gabriele Bordonaro di essere fra i «più pecuniosi uomini della capitale» e lo taccia di ingordigia e di egoismo⁶⁶. Le parole del pamphlettista sono ancora più aspre nel terzo volume delle sue *Memorie*, quando rievoca i fatti del '49. La commissione municipale che sostituisce il Parlamento abdicante così si compone: presidente: il marchese di Spaccaforno; il duca di Monteleone (esteri e commercio); Florio e Ferdinando Gaudiano (finanza); il barone Curti, il cavaliere Enrico Alliata e il conte Aceto (guerra e marina); e il Bordonaro (istruzione pubblica e lavori pubblici). È il momento in cui viene stabilito di inviare una deputazione al principe di Satriano, recante l'atto di sottomissione della municipalità di Palermo, che però parla a nome di tutti i comuni della Sicilia. In nota, così viene presentato Bordonaro:

«L'anima la più ignobile, turpe, e vile, che si trovi fra' corrottissimi adoratori del vitello d'oro. La sua biografia, le sozzure, ond'è inquinata la sua vita, darebbero materia a un volume.»⁶⁷

Proprio la netta contrapposizione di due componenti inconciliabili – il partito autonomista contro lo schieramento liberale – è stata considerata come una delle ragioni principali del fallimento della rivoluzione del '48⁶⁸. Il primo orientamento, che nasce dalla prestigiosa 'scuola inglese' di intellettuali siciliani di inizio Ottocento (in testa Paolo Balsamo, Nicolò Palmieri e Aceto) e comprende figure dello spessore di Emerico e Michele Amari o di Ruggero Settimo, ha certamente incontrato maggiore favore da parte della propaganda postunitaria e della storiografia novecentesca, giacché si riconosce che il maggior contributo all'unificazione venne da questa parte⁶⁹.

Il viale della Libertà

⁶⁵ Tutte le notizie su Bordonaro nel '48 sono ricavate da S. Candela, *I Florio* cit., pp. 91-93 e nota 21.

⁶⁶ «Il ministro della finanza, stremo come dicemmo, di tutt'i lumi della scienza, e di ogni abilità anche empirica, non che levarsi sino al concetto di un pieno ordinamento della nazionale azienda, incapace a specularsi di qualche ingegnoso trovato, o a far tesoro di quei che, in casi analoghi sono stati per altre nazioni adoperati, altro non seppe immaginarsi, che il sussidio di un prelo. Tentavasi l'esecuzione invitando i più pecuniosi uomini della capitale, il barone Riso, un Vincenzo Florio, un barone Bordonaro ec.: ingordi, egoisti, diffidenti, lor non offrendosi un merito pari ai pericoli, onde temeano, negarono di venir a patti.» P. Calvi, *Memorie storiche e critiche della rivoluzione siciliana del 1848*, Londra [in realtà Malta] 1851, v. I, p. 204. Cfr. S. Candela, *I Florio* cit., p. 25.

⁶⁷ P. Calvi, *Memorie storiche* cit., v. III, p. 305, nota 1g.

⁶⁸ T. Mirabella, *L'idea autonomistica in Sicilia dal 1848 al 1860*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia* cit., pp. 545-561, in part. pp. 546-547.

⁶⁹ Per una storia delle idee politiche siciliane del primo Ottocento, si può fare riferimento a R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia* cit., pp.

Una decisione del Governo Provvisorio, che si rivelerà decisiva per le sorti della città, è l'apertura di un nuovo asse stradale, in direzione nord: il viale della Libertà, voluto da Pietro Lanza. Non si tratta solamente di una misura che semplifica l'accesso alle ville dei Colli; piuttosto, il fine è l'inclusione nella città di quell'area portuale che i nuovi imprenditori siciliani avevano puntellato di moli e cantieri⁷⁰.

Antonio, in una biografia post-unitaria

Naturalmente, le fonti su Antonio cambiano radicalmente se si verifica la letteratura post-unitaria, dove i principali esponenti di una nuova classe dirigente assurgono a modelli politici di riferimento. È a questo proposito prezioso un cammeo del collezionista, che come vedremo diventerà senatore, anche per quanto riguarda lo studio della figura del padre. L'autore, Giuseppe Stopiti, è un biografo parlamentare, che padroneggia quindi gli stilemi della retorica di stato:

«La famiglia Bordonaro per il lungo tramite di lontani tempi deriva da nobile e cospicuo lignaggio, e andò sempre illustrata da cittadini di belle virtù, e valga segnalare il Barone Antonio Bordonaro, il quale fu uomo di alta integrità e di forte carattere, di sentimenti schiettamente liberali, e ai più distinti patrioti stretto in armonia di propositi e di opere per la causa italiana. Fu desso avuto mai sempre in sommo pregio, e con grande onore sostenne la causa di Presidente del Consiglio Provinciale di Caltanissetta, che in quei tempi veniva conferita a cittadini, che non solo per nobiltà e cospicuità di lignaggio si distinguevano, ma per corredo di sapere e di cognizioni, e per gli ornamenti d'ogni morale e civile virtù. Il Barone Bordonaro aveva ricevuto eziando perfezionamenti di educazione e d'istruzione a Parigi. Nello svolgersi degli avvenimenti politici, nel 1848, e precisamente ne' momenti più gravi e difficili, ossia negli ultimi giorni della rivoluzione in Sicilia, fece egli parte del Governo Provvisorio, e tenne altresì il sommo carico della Comunale Amministrazione come Sindaco, e stìe saldo e dimostrò tutta la fiera dignità di animo italiano sino all'ingresso delle truppe borboniche, che tornavano a restaurare l'antico servaggio. A lui fu dovuto se Palermo andò salva dagli orrori del saccheggio. Si occupò poi della cura delle proprie fortune, continuando però nella segreta corrispondenza di propositi e opere, con i più insigni patrioti e liberali. Fu gioja suprema del suo cuore il compimento degl'italici destini, lo averamento della unificazione della patria. Nel dipartirsi dal mondo egli lasciò larga eredità di affetti, e la limpida e perpetua serenità di un nome onorato. Ebbe in moglie la nobile e virtuosa donna Antonietta dei Baroni Martinez da Genova».⁷¹

A conferma del coinvolgimento in prima linea di Antonio nel governo provvisorio del '48, si possono citare gli atti di restituzione delle argenterie che i rivoluzionari avevano sottratto a varie chiese e compagnie palermitane, offrendole in cambio dei crediti necessari a sostenere le spese militari.⁷²

Morte del prozio Gabriele

⁷⁰ G. Pirrone, *Palermo*, Genova, Vitali e Ghianda, pp. 17-18.

⁷¹ Giuseppe Stopiti, *Bordonaro Barone di Chiaromonte Gabriele deputato al Parlamento*, in *Galleria biografica d'Italia (51 biografie)*, Roma, Tip. L. Perelli, s. d. [ante 1886], s.n. p. [pp. 1-2]. Nella biografia del collezionista, non si fa menzione della carica di Senatore: è quindi giocoforza una datazione anteriore al 1886. Stopiti precisa anche che il Bordonaro collezionista «si trova egli nel più bel verde degli anni».

⁷² S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaromonte Bordonaro* cit., pp. XXXV-XXXVI; gli atti si conservano nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio M. M. Tamaio, rep. 1118, 3 dicembre 1851; ivi, rep. 1146, 13 dicembre 1851; ivi, rep. 781; 30 agosto 1852; ivi, rep. 935, 1 ottobre 1852; ivi, rep. 1076, 17 novembre 1852.

Il 5 febbraio 1854, il barone Gabriele muore e viene aperto il suo testamento, redatto tre anni prima. Alcune disposizioni permettono di scorgere il carattere dell'uomo, e quanto fosse cosciente della sua funzione di capostipite di una dinastia:

«Voglio che dalli detti miei eredi si faccia costruire un mausoleo di marmo col mezzo busto di me testatore e della mia cara consorte e che lo stesso fosse collocato nel muro vicino alla detta mia sepoltura gentilizia [nella chiesa Madre di Canicattì], dovendo in detto mausoleo farsi una iscrizione dalla quale si conosca che io sudetto testatore fui il fondatore di detta sepoltura gentilizia».⁷³

Nella controfacciata della chiesa madre di Canicattì, si trova un mezzo busto che ritrae il barone e una lapide celebra il completamento del restauro del tetto della navata principale, da lui finanziato⁷⁴. Nel testamento, le attenzioni principali si concentrano spesso verso il territorio di Canicattì, a suggellare il vincolo di signore a un territorio. Oltre alle rendite di cui viene dotata la moglie, Gabriele lega somme variabili a diversi nipoti e pronipoti, senza troppe differenze fra i vari cespiti familiari, arrivando anche a concedere piccoli feudi acquistati dalla nobiltà. Per il resto, Antonio e il figlio Gabriele sono indiscutibilmente indicati come eredi universali, designati a impossessarsi dell'integrità del patrimonio e a continuare le sorti economiche dei Chiaramonte Bordonaro, proprio come se si ricalcasse l'antica usanza del maggiorascato:

«In tutti li rimanenti miei beni, tanto urbani, che rustici, [...] mobili, rendite, denaro, gioie, crediti, diritti, azioni, cause e dimane, tutto includendo e niente affatto escludendo, ed in una parola in tutto il rimanente mio patrimonio, istituisco miei eredi, cioè nello usufrutto, il mio diletteissimo nepote Don Antonio Chiaramonte Bordonaro, figlio del detto mio fratello Don Gioachino, durante la di lui vita naturale, e nella proprietà, il di lui figlio primogenito e mio amatissimo pronepote Don Gabriele Chiaramonte Bordonaro e Bozomo, attualmente di età minore, di maniera che, morto che sarà il detto Antonio, il detto usufrutto si consoliderà con la detta proprietà»⁷⁵.

Nell'apprezzamento dei beni di Gabriele, nell'abitazione di piazza Marina, salta all'occhio la coerenza di un arredo borghese, provvisto di «quadri» di poco valore: fra i soggetti, si ricorda solo una «carta di navigazione del Mediterraneo», «incisioni», qualche santo per la devozione e alcune gioie di valore, acquistate dal duca di Caccamo⁷⁶. Nella villa dei Colli, si ripete lo stesso schema, e i beni di maggior valore sono le giare che contengono l'olio, o il torchio per macinare le olive⁷⁷.

Chiaramente, un'impennata dei valori si registra al momento della descrizione degli immobili e delle rendite. Le prime ammontano alle sette già note: l'ex-feudo Patria, il palazzo Guggino ai Quattro Canti, la casina e le terre ai Colli, la tonnara di Vergine Maria, le terre di Scrudato a Cammarata, la

⁷³ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. 2.

⁷⁴ La lapide recita: «A sua Eccellenza / il Sig. D. D. Gabriele Chiaramonte Bordonaro / barone di questa signoria di Canicattì / che per pia munificenza / la nave massima di questo tempio sacro al paracleto / con muri alzati e nuovo tetto di solido abeto / a sue spese restaura. Il provinciale e i padri del convento / lunga santità gratissimi augurano / e solenne messa il di sacro a S. Gabriele / in perpetuo decretano / il 20 agosto 1849 / quando gioiosi l'opra finita e bella mirano».

⁷⁵ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., pp. 11-12.

⁷⁶ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., pp. 18-25.

⁷⁷ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., pp. 26-30.

Signoria di Canicattì e le terre di Trebastoni: solo quest'ultimo possedimento non confluisce nel patrimonio di Antonio, perché legate da Gabriele a un altro nipote, Luigi Chiaramonte Bordonaro. Poi ci sono i censi di proprietà, fra i quali spiccano il latifondo di 238 onze dovuto dal marchese Ferreri e le 384 onze annuali dovute dal conto Bonsignore per i mulini di Leonforte⁷⁸, e i crediti accumulati con la corte borbonica, le 2.336 onze nel Gran Libro di Napoli⁷⁹. Infine, una valutazione complessiva dell'attività economica di Gabriele si ottiene leggendo la miriade di contratti – di gabella, di mutuo o di affitto di immobili – sottoscritti dal barone e inventariati al momento della sua morte da suo nipote e dal notaio.

Falconara

Nel 1856, Antonio acquista l'ex-baronia di Falconara e l'ex-feudo di Radalì presso Butera e un magazzino a Licata, per un'operazione che costa 145.00 onze, ossia, con il nuovo calcolo in lire, 1.848.750⁸⁰. Dal 1842, alla morte del fratello Georg, il titolo di principe di Radalì era passato a Ernst Wilding. La storia di Georg (1791 – Wiesbaden 1841) è di certo fra le più pittoresche, nella Sicilia di inizio Ottocento: questo soldato di ventura, figlio di un ufficiale di Hannover, era giunto in Sicilia al seguito delle truppe anglo-tedesche e qui aveva sposato nel 1816 Stefania Branciforte e Branciforte, principessa di Butera, e in quanto tale erede di un patrimonio immenso, arricchito anche dall'eredità del primo marito, Giuseppe Lanza, principe di Trabia. Uno dei sette feudi della principessa è legato al marito, che perciò assume il titolo di principe di Radalì. Alla morte, Georg Wilding cede il titolo e i possedimenti al fratello Ernst, che vende quindi ai Chiaramonte Bordonaro il castello⁸¹.

Le terre di Falconara e di Radalì erano state concesse dal re di Spagna Alfonso il Magnanimo a Calcerando Santapau, con privilegio del 2 maggio 1416: è verosimile che la prima edificazione del castello risalga a tempi di non molto successivi. Quando Ambrogio Santapau Branciforte viene investito della baronia di Butera (1540), nel suo patrimonio confluisce anche la torre di Falconara, che indica probabilmente il castello in questione. Poco dopo, sarà lui a essere insignito del primo

⁷⁸ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. 39.

⁷⁹ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. 40.

⁸⁰ S. Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro* cit., p. LXIII-LXV, L'atto si conserva nell'Archivio Notarile Distrettuale di Palermo, notaio G. Quattrocchi, rep. 311, 7 aprile 1858, ivi, rep. 173, 20 febbraio 1858; ivi, rep. 79, 28 giugno 1859; O. Cancila, *La terra di Cerere (parte prima)*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2001, p. 123, nota 162. L'atto è rogato dal notaio Giuseppe Quattrocchi, Archivio ndp, Palermo, rep. 593, inventario testamentario 14 novembre 1868.

⁸¹ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano*, traduzione italiana di F. Saba Sardi, Milano, Rizzoli, 1977 [edizione originale: London, Macmillan, 1972], pp. 419-420, nota 5.

titolo di principe in Sicilia, e del rispettivo grado di primo pari del Regno (1563), che i principi di Butera manterranno sino all'Ottocento.⁸²

L'acquisto dell'ex-feudo di Falconara segna un discrimine nella storia dei Bordonaro, perché è ora attivo economicamente un nuovo soggetto, il collezionista. È lui infatti che contribuisce in maniera consistente all'acquisto del padre: per 1.154.332 lire, coprendo la spesa quasi totalmente. Ma il castello e le terre non avranno lo stesso utilizzo che ne faceva il prozio: non sono acquisti mirati a una crescita di un patrimonio. È il turno infatti di una nuova sensibilità, che presto percepirà i castelli sulla costa come luoghi di residenza e, per arredare questa e altre dimore, si dedicherà a un altro tipo di attività economica: il collezionismo di oggetti d'arte.

Ritratti

Proprio a questi anni, ossia al 1858, risale un *Ritratto di Antonio Chiaramonte Bordonaro* (**fig. 1**), ricordato nel successivo catalogo dei dipinti (n. 389) come opera di «Di Giovanni», che facilmente si identifica in Giuseppe Di Giovanni (Palermo, 1817 – 1894)⁸³. Rispetto al tipo storico e sociale incarnato dal barone Gabriele, la cui iconografia si limita al busto della chiesa madre di Canicattì (**fig. 2**), si è già dinanzi a un primo scarto generazionale. Antonio sembra uno di quegli uomini d'affari che tollera malvolentieri le distrazioni – e anche il tempo di seduta per un ritratto sembra risultargli male impiegato. In mano ha un giornale francese, il *Journal des débats*, quotidiano di grande diffusione verso il 1830 e ancora in prima linea, su posizioni liberali, durante il Secondo Impero. Questo attributo iconografico è quasi una riprova della convinta adesione a un orientamento politico più europeo, già indicato dalla biografia citata in precedenza, che indicava Parigi come città degli studi.

A differenza del '48, la città patisce non poco le vicende belliche del 1860, come attestano fra l'altro le fotografie dell'epoca.⁸⁴ Anche il palazzo dei Bordonaro ai Quattro Canti subisce dei danni durante i bombardamenti, come attesta una fotografia scattata nel 1860⁸⁵. L'unica notizia sui Bordonaro in questo frangente è tuttavia significativa: per ridare vitalità alle operazioni finanziarie cittadine, nell'ottobre 1860, Antonio Bordonaro riceve subito dal prodittatore Morodini la concessione di fondare un banco di deposito, sconto e emissione di crediti, sotto il nome di Banco di Circolazione

⁸² F. San Martino De Spuches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origini ai nostri giorni* (1923), v. I, Palermo, Scuola Tip. «Boccone del povero», 1924, pp. 500-509 e Idem, v. X, 1941, pp. 50-51.

⁸³ G. Barbera, *Di Giovanni Giuseppe*, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 40, 1991, pp.

⁸⁴ Una buona cronaca degli avvenimenti che condussero un esercito di mille uomini a sbarcare in Sicilia e a dirigersi, da Marsala, su Palermo si può trovare in R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., pp. 153-177.

⁸⁵ A. Chiaramonte Bordonaro, *Il Palazzo Guggino-Bordonaro a Palermo* cit.

per la Sicilia: si trattava di una banca moderna a tutti gli effetti – altri soci sono Florio, Michele Pojero, Michele Raffo e Francesco Varvaro – che ebbe però vita breve⁸⁶.

[Vedere anche *La liberazione del Mezzogiorno e la formazione del Regno d'Italia. Carteggi di Camillo Cavour*, II, Bologna, 1949, doc. n. 1069. F. Crispi, *I Mille*, Milano, 1911, p. 368]

⁸⁶ S. Candela, *I Florio* cit., pp. 134-135.

Formazione e ascesa di un imprenditore-politico: Gabriele Chiaramonte Bordonaro prima del collezionismo

Per quanto riguarda la giovinezza e la formazione del collezionista, si può ancora ricorrere alla biografia risorgimentale, che abbiamo utilizzato come punto di partenza per la ricostruzione della figura del padre:

«E da tali genitori [Antonio Chiaramonte Bordonaro e Antonietta Martinez] sortì i natali, intorno all'anno 1835, Gabriele Bordonaro Barone di Chiaromonte, in Licata, ove, tenendo possedimenti, trovavasi in quel tempo la propria madre. Crebbe egli nel culto delle più elette discipline, e dall'istesso suo genitore gli furono ispirati sentimenti liberali, e potentissima arse quindi mai sempre nel suo petto la santissima fiamma dell'amore di patria; e pur egli si strinse di buon'ora in accordo di propositi e di opere ai più schietti liberali e patrioti.

Attese agli studi sotto l'insegnamento di quella illustre individualità, che fu il Professore Gaetano Daita, il quale aveva istituita una scuola di cultura generale, e di speciali corsi di scienza economica ed amministrativa. E da quella scuola uscirono allievi, che oggi sono splendide speranze della patria. Al Perez, al Beltrami, al Castiglia, suoi coetanei, fu legato di affettuosa amicizia. Gabriele Bordonaro completò eziando il corso di Economia nella Università di Palermo, ove ebbe altresì lezioni di Diritto. E per le sue profonde cognizioni economiche ed amministrative si acquistò principalmente fin dalla prima sua giovinezza onorata reputazione. Come giovane poi di liberi e forti sensi e della patria amatissimo, molto operò, per la causa italiana, con il consiglio, con l'azione e con il concorso di sue fortune. E quando la sua Palermo surse a libertà, fu desso immantinente prescelto a far parte della Comunale e Provinciale Amministrazione, nel che venne successivamente riconfermato, conciossiaché die' bella speranza di sapere e di cognizioni e di supremo interessamento nelle bisogna della città e della Provincia. Di leggieri seppe elevarsi in altezza di pubblica e di privata considerazione e guadagnarsi la stima e l'affetto dei propri concittadini. A lui perciò vennero conferiti molteplici uffizi civili, ai quali degnamente corrispose, e fu chiamato a soprintendere a pubbliche amministrazioni, e venne eletto membro dell'ufficio d'Ispezione delle Società Commerciali e degli Istituti di Credito, e Consigliere del Banco di Sicilia; e ad esso è altresì affidata l'amministrazione dell'Ospizio di Beneficenza, non che dell'Ospedale Civico di Palermo, ed è inoltre Deputato Provinciale; e dappertutto ha saputo imprimere bella orma di se, e dimostrare sua sapienza amministrativa e acquistarsi titoli di pubblica e privata benemerenza. Appresso al coronamento di Roma, Capitale d'Italia, e nel procedersi alle nuove generali elezioni politiche, a lui veniva offerta la candidatura di Deputato al Parlamento Nazionale, la quale gli fu forza declinare, essendoché in quel tempo ai diversi uffizi, che sosteneva, si aggiungeva l'assidua assistenza nella cura delle proprie fortune, stante la gravità degli anni e la cagionevolezza di salute del proprio genitore. E quando si fece più lieve il suo carico, allora per le insistenti dimostrazioni di affetto, e per la solenne espressione di concordi suffragi, accettava l'insigne mandato di Deputato al Parlamento, confidatogli dagli Elettori di Terranova di Sicilia. [...] Gli elettori del collegio di Terranova hanno quindi sempre riconfermato al Barone Bordonaro il mandato di Deputato al Parlamento. Condusse in moglie Carlotta Gardner, un fiore elettissimo di virtù, una nobile e gentile discendente dalle figlie di Albione, la quale ebbe nascimento in Italia, e venne educata in Inghilterra, e il di lei padre fu un gentiluomo onorando un distinto Banchiere. Il Barone Bordonaro vede inoltre allegrata sua vita da tre figliuoli; il primogenito, cui impose l'istesso suo nome, Gabriele, che adduce nel sentiero della più elevata educazione, Antonietta e Marta, che sono le vivide stelle del suo domestico cielo; tre figliuoli, che formano l'eliso del cuore dei genitori.»⁸⁷

Gaetano Daita

Gaetano Daita (Trapani, 1806 – 1877 o 1887?) fonda un «prestigioso istituto di tendenza liberali» nel 1851⁸⁸. Ebbe anche un ruolo di primo piano nelle istituzioni post-unitarie preposte alla conservazione dei monumenti. Come attesta la *Relazione sul Real Museo di Palermo e sullo stato delle antichità in Sicilia* del 1873, Daita è presidente della Commissione di Antichità e Belle Arti ed è informato su una serie di importanti interventi di restauro, conclusi e in corso, che si sono svolti a partire dal

⁸⁷ G. Stopiti, *Bordonaro Barone di Chiaromonte Gabriele* cit., [pp. 2-4].

⁸⁸ 'Fonti musicali italiane', II, CIDIM, 1997, p. 108

decennio precedente⁸⁹. Non è da escludere che i primi rudimenti di un'educazione storico-artistica provenissero al giovane Bordonaro da quest'importante figura di riferimento nell'istruzione a Palermo.

In questo clima giovanile, all'età di vent'anni, Bordonaro mette a segno il suo primo acquisto. Una *Scena di campagna* di Filippo Palizzi, con «animali e contadini che ritornano al tramonto», come scriverà nel suo «Catalogo dei Quadri», ricordando che fu comprato a Napoli, «verso il 1854», per poco prezzo (50 lire) e per mezzo di un capitano di marina (cfr. n. 258). Rivela le attenzioni precoci di un giovane che entrava nel mondo del collezionismo da una porta tutto sommato classica, quella della pittura di paesaggio a lui contemporanea.

Storia dei Gardner di Sicilia

Il capostipite di questa dinastia americana in Sicilia, alla quale appartiene la moglie del collezionista, è Benjamin Gardner (Boston – 1837). I suoi primi rapporti con la Sicilia sono stati spiegati in termini puramente commerciali, come punto di riferimento di Woodhouse e Ingham, produttori di marsala che avevano bisogno di depositi nei porti dell'East Coast come punti di partenza per lo smercio dei vini in America⁹⁰. Trevelyan ipotizza che il primo soggiorno di Gardner in Sicilia sia da datare nel marzo 1817, quando attracca nell'isola un brigantino di sua proprietà, il *Prudent*, carico di pepe, salmone e cordame per il console americano nell'isola, Henry Preble (1770 – 1825)⁹¹. Due anni dopo, nel 1819, Gardner decide di stabilirsi definitivamente in Sicilia e già dall'anno successivo è nominato console del governo americano nell'isola («acting consul»), nomina ratificata formalmente nel 1825⁹². È questo il momento in cui il bostoniano si associa con l'inglese James Rose († 1868) per fondare un'industria di estrazione dello zolfo a Lercara, che diverrà fra le prime nel settore in termini di esportazione: la Gardner & Rose Company⁹³. Una vasta letteratura ha chiarito l'importanza di questo settore per il rilancio dell'economia siciliana a partire dagli anni Venti dell'Ottocento: e qui può bastare ricordare alcuni aspetti, come il progressivo aumento della produzione (incremento del 400% fra il 1832 e il 1837)⁹⁴, fino a superare di «quasi tre volte» il vino in termini di esportazione⁹⁵,

⁸⁹ G. Daita, *Relazione sul Real Museo di Palermo e sullo stato delle antichità in Sicilia*, Palermo, Morvillo, 1873, pp. V-VIII.

⁹⁰ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano*, traduzione italiana di F. Saba Sardi, Milano, Rizzoli, 1977 [edizione originale: London, Macmillan, 1972], p. 17. Sulla centralità di Boston per le esportazioni di prodotti siciliani, che forse sopravanza i porti pur importanti di Philadelphia, Baltimora e New York, cfr. R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., pp. 65, 72.

⁹¹ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., pp. 41-42.

⁹² R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., p. 42; G. Kutney, *Sulfur. History, Technology, Applications & Industry*, Chem Tec, 2007, pp. 50-51.

⁹³ G. Kutney, *Sulfur. History, Technology, Applications & Industry*, Chem Tec, 2007, pp. 50-51. Su James Rose vedi ancora R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., p. 67.

⁹⁴ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., p. 89.

⁹⁵ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., p. 67.

il regime di «monopolio mondiale»⁹⁶, la crescente domanda da parte delle industrie inglesi di acido solforico⁹⁷. Su Benjamin Gardner, in termini di psicologia, vale la caratterizzazione di Trevelyan: «noto, nonostante il suo comportamento scostante, per i suoi magnifici ricevimenti»⁹⁸. La causa della morte di Benjamin è l'epidemia di colera del 1837⁹⁹ – e non è da escludere che si trovasse nel fiore degli anni. Com'è noto, l'economia dello zolfo siciliano entra in crisi con la concessione del monopolio nel commercio alla ditta marsigliese Taix-Aycard, da parte del re Ferdinando II. Le esportazioni siciliane crollarono del 75 % e il prezzo salì del 200 %¹⁰⁰.

Edward Gardner, padre di Charlotte, è figlio naturale della cognata di Benjamin e di un nipote di Paul Revere, eroe della Rivoluzione Americana, ma viene adottato dal console, che non aveva figli, e ne assume il cognome¹⁰¹.

Due ritratti

A quest'epoca in cui gli sposi sono nel fiore degli anni risalgono due ritratti che non si ritrovano nel «Catalogo dei Quadri» del 1898 e che però si identificano, sulla base delle iscrizioni e delle somiglianze con altre effigi note, in Gabriele Chiaramonte Bordonaro e in Charlotte Gardner (**figg. 3-4**).

Imprenditore dello zolfo e del vino

Accanto allo zolfo, una delle attività principali in cui dovette impegnarsi il giovane Gabriele – distinguendosi da suo padre e dal suo prozio omonimo – fu senz'altro il settore vinicolo. Naturalmente in Sicilia trovava un retroterra di consolidato successo, con le aziende dell'inizio del secolo dei Woodhouse, degli Ingham-Whitaker e dei Florio. Ma ora, poiché la domanda non accennava a diminuire, anche i Bordonaro decisero di impegnarsi, fondando una società che sarà – ancora una volta – stretta da un vincolo matrimoniale. È infatti con Giuseppe D'Alì (Trapani, 1832 – 1915), marito di sua sorella Rosalia o Rosina, che Gabriele fonda la società omonima 'D'Alì e Bordonaro', nel 1869. Fra i nuovi imprenditori del vino e del marsala, la ditta sembra assicurarsi nel giro di poco tempo una posizione di primato¹⁰². Non va dimenticato questo personaggio di cui si conosce un ritratto parecchio accigliato e scontroso: anche lui diventerà senatore e avrà una collezione – sebbene

⁹⁶ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., p. 60.

⁹⁷ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., pp. 60, 89. Per il periodo anteriore al '37, le esportazioni di zolfo siciliano sono calcolate da Trevelyan nel modo seguente: 49 % in Inghilterra, 43 % Francia, 8 % in prevalenza Olanda, Stati Uniti e Russia.

⁹⁸ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., pp. 67-68, con la descrizione di una festa a Bagheria nel 1833, nelle parole di un altro americano, N. P. Willis.

⁹⁹ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., p. 83

¹⁰⁰ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., p. 89.

¹⁰¹ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., p. 42. Lo zolfo è considerato un capitolo importante dell'economia siciliana anche nella lettera di Benjamin Ingham al nipote Joseph Whitaker del 1830.

¹⁰² O. Cancila, *Storia dell'industria in Sicilia* cit., p. 160.

se ne sappia pochissimo, è la più importante della Trapani di fine Ottocento – e nel corso di queste pagine riapparirà sporadicamente.

Paura del brigantaggio

È chiaro che per un imprenditore la sicurezza della rete stradale fra i centri di approvvigionamento e quelli di smistamento dei beni rappresenti una priorità. Le preoccupazioni riguardo alla crescita del fenomeno del brigantaggio in Sicilia iniziano a manifestarsi nell'animo di Bordonaro almeno dal 1872. Ne abbiamo notizia grazie a una lettera di Gabriele indirizzata al ministro Lanza:

«Un anno fa bastava garantirsi personalmente la scorta di pochi armati mentre oggi occorrono intere bande di bravi ad uso medioevo; che prima si ricattava ed ora si uccide; che in altri tempi il delitto cercò favore nelle tenebre ed oggi sfida impunemente la luce del sole. Onde si ribadisce sempre più la convinzione che ogni cittadino debba provvedere da sé alla personale sicurezza, come in paese al bando d'ogni civiltà»¹⁰³.

Anche su questo tema le risposte del governo Minghetti furono minime e proprio questo punto fu cruciale per la destra storica, che affonda già dal giugno del '73¹⁰⁴. Ma anche l'anno successivo la sensibilità sul tema è accesa: nel 1874, insieme a Francesco Lanza di Scalea, Lucio Tasca e altri, Bordonaro indirizza una protesta al prefetto di Palermo per denunciare la piaga dell'ordine pubblico¹⁰⁵.

La linea ferroviaria Palermo-Trapani (1873)

Nella Biblioteca Comunale di Palermo, a Casa Professa, si conservano dei volumi rilegati – con una cura tutta erudita – indicati semplicemente come «Opuscoli diversi». Si tratta di materiale disparato, minuziosamente raccolto da una delle grandi personalità della cultura palermitana di fine Ottocento a Palermo, Gioacchino Di Marzo, che è anche un personaggio-chiave della nostra vicenda, come si vedrà¹⁰⁶. Il collezionista è presente come autore in quattro occorrenze: la prima è un appello «Al consiglio provinciale di Palermo», dove si chiede «Un voto pella linea interna della ferrovia Palermo-Trapani»¹⁰⁷: il fascicolo è pubblicato a Palermo, presso la stamperia militare Carini e compagni, nel 1873. Gabriele è presidente del comitato promotore della ferrovia Palermo-Trapani per l'interno, nonché primo firmatario dell'appello, che è rivolto agli «Illustri componenti il Consiglio provinciale

¹⁰³ S. Vaiana, *Una storia siciliana fra Ottocento e Novecento. Lotte politiche e sociali, brigantaggio e mafia, clero e massoneria a Barrafranca e dintorni*, Barrafranca (Enna), S. Bonfirrao, 2000, p. 41.

¹⁰⁴ A. Berselli, *I problemi della Sicilia e la crisi della Destra storica (1873 – 1876)*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia* cit., pp. 746-755, in part. pp. 749-751.

¹⁰⁵ S. Vaiana, *Una storia siciliana fra Ottocento e Novecento. Lotte politiche e sociali, brigantaggio e mafia, clero e massoneria a Barrafranca e dintorni*, Barrafranca (Enna), S. Bonfirrao, 2000, p. 41.

¹⁰⁶ Una lode criptata di Di Marzo è in R. Longhi, *Frammento siciliano*, in 'Paragone', 1953, 47, pp. 3-44, ora in *Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento. 1910 – 1967*, v. VIII/I di *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, Sansoni, Firenze, 1975, pp. 143-177, p. 144, quando si preoccupa di chiedere agli «ordinatori» della mostra su Antonello a Messina, se «avessero provveduto ad evocare degnamente la memoria di coloro che, da un passato più o meno remoto, con buona industria di ricerche locali la resero possibile: primo fra tutti Gioacchino Di Marzo».

¹⁰⁷ *Al consiglio provinciale di Palermo. Un voto pella linea interna della ferrovia Palermo-Trapani*, Palermo 1873.

di Palermo»¹⁰⁸. La linea ferroviaria interna promossa da Bordonaro presenta il percorso seguente: «movendo da Palermo per Ficarazzi, Misilmeri, Marineo, Ficuzza, Frattina, Valle del Bilici, ricongiungendo a Santa Margherita e Montevago un lembo della provincia di Girgenti, riuscisse a Trapani per Castelvetro e Partanna».

La vicenda è di quelle che richiederebbero una cronachetta di Leonardo Sciascia, poiché è la mentalità siciliana più caudica e litigiosa che viene alla luce. L'opuscolo racconta l'antefatto: il governo ha concesso, con le leggi del 23 agosto 1863 e del 28 agosto 1870, la somma di 23 milioni per la costruzione della ferrovia fra Palermo e Trapani. La linea proposta dal governo è una litoranea, che prevede il transito da Carini, Partinico, Castellammare. Ma entrambe le province si oppongono, poiché richiedono «un tracciato diverso, che a Castellammare l'abbandona, e s'interna e gira per Castelvetro e Mazzara e tocca Marsala prima e Trapani poi»¹⁰⁹. Il governo è d'accordo, a patto che le due province contribuiscano alla spesa, per i 57 chilometri aggiuntivi, che congiungono Marsala a Trapani. Ma il comitato palermitano protesta, poiché è il tratto Palermo-Castellammare, che il governo crede pacifico, che non è accettabile. Infatti la provincia di Palermo non si è ancora pronunciata, ha solo deliberato di «eleggere un Comitato interprovinciale per ottenere dal Governo il permesso degli studi della ferrovia»¹¹⁰. L'unica linea per la quale la provincia finanzia un esame, diretto dall'ingegner Parato, è però quella che il Comitato per la linea interna contesta. Ciò suscita le proteste di un consigliere provinciale, l'onorevole Francesco Saverio Cavallari, che ritiene ingiusto che si studi solo una delle tre linee ferroviarie su cui la giunta è chiamata a pronunciarsi¹¹¹. In più, la provincia di Trapani ha già votato per la litoranea¹¹².

Le ragioni addotte da Bordonaro per la costruzione della linea interna sono di natura prettamente economica, come si addice a un giovane imprenditore:

«Il solo concetto di penetrare questo vasto, fecondissimo, inesplorato tesoro degli immensi territori di Misilmeri, Marineo, Ficuzza, Corleone, Valle del Bilici sino a traversare pella più breve e naturale direzione una parte della provincia di Girgenti, d'onde si riesce a Castelvetro, è un trionfo indiscutibile in fatto di viabilità.

Numerate le popolazioni e i terreni, non solo, ma sino lo stesso reddito *attuale* prodotto da contrade chiuse per difetto di comunicazione alla vita commerciale, e la grave differenza fra le due linee vi colpirà a prima vista.

Eppure quel reddito, che i terreni dell'interno ci rendono non è che il ventesimo di quello al quale potrebbe elevarsi – sopravvenuta la censuazione, che ivi mille volte più che altrove operò on larghissima scala, questa parola di risorgimento si attende dal fischio della locomotiva».¹¹³

¹⁰⁸ *Al consiglio provinciale di Palermo* cit., pp. 3, 37. Gli altri firmatari sono, nell'ordine: il consigliere provinciale Salvatore Bentivegna, il barone Francesco Cammarata, il barone Antonino Ferrantelli, il consigliere provinciale Antonino Fiduccia, il marchese Ferdinando Firmaturo, il duca di Reitano e Gaetano Sangiorgi.

¹⁰⁹ *Al consiglio provinciale di Palermo* cit., p. 6.

¹¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹¹ Ivi, pp. 12-13.

¹¹² Ivi, pp. 19-20. Più in generale, cfr. R. Giuffrida, *Il problema ferroviario in Sicilia dal 1860 al 1895*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia* cit., pp. 779-793.

¹¹³ Ivi, p. 21.

La locomotiva è dunque percepita come motore economico, alla quale ci si affida per una ripresa dell'attività commerciale, ma che consentirebbe anche un avanzamento della produzione agricola. È una visione della Sicilia che è costruita sulla base di una cultura capitalistica: la coltivazione a grano è percepita come una condanna, mentre l'obiettivo rimane un ampliamento delle «industrie agrarie»:

«[...] le terre dell'interno sono certamente più feconde delle esterne, sì che malgrado condannate alla sola coltivazione del grano, sorpassano in complesso sia d'ora il prodotto delle altre – aggiungete infine, che dal lato del litorale appunto pella facile viabilità marittima, la produttività naturale raggiunse in gran parte il suo termine [...]. Quante industrie in difetto di viabilità, e quindi per il costo esagerato di lunghi e difficili e perigliosi trasporti sono mal progredite o impossibili! Le vigne, gli agrumeti, i sommacchi, le frutta di ogni genere, e sino i grani stessi e la pastorizia di quanto non moltiplicherebbero i loro prodotti, solo che la ferrovia ravvivata dai molti confluenti a ruota che sorgerebbero ben tosto lungo la linea, venisse a benedire quelle campagne. [...]

Come mai nella isola sì ricca di feraci terreni, e pur sì squallidi e deserti per difetto di interne vie reso più sensibile da gravi accidentalità di monti e burroni per cui riescono sempre più difficili i suoi mezzi di comunicazioni, quando si arriva penosamente allo sforzo di non pochi milioni per una ferrovia, si possa pensare sul serio a percorrerne il lido?

Ma sono le spiagge e i lidi del mare i nostri centri di produzione?... Se pure lo fossero, non avrebbero essi, relativamente all'interno, una via abbastanza felice di comunicazione nel mare che le bagna?...

Le idee più ovvie e più indiscutibili qui paiono rovesciate. Una Isola!.. Ma qual'altro può essere il corso fatale e forzato del suo movimento commerciale, che quello dal centro alla riva?... Importazione o esportazione, produzione o consumo qual'è mai la arteria principale e necessaria segnata dalla mano istessa della natura, se non quella, che va dall'interno che produce, al mare che esporta, e quel che non esporta consuma – perchè è lì che anche presso noi si trovano i grandi centri di popolazione come Palermo e Trapani?». ¹¹⁴

È chiaro che Bordonaro ha soprattutto a mente le esportazioni dei beni che sono prodotti dalle sue aziende: vino e zolfo *in primis*. In un certo senso, riuscirà nel suo intento. Al termine della controversia, quando si celebra il compimento della linea ferroviaria, che inaugura il 4 giugno 1881, l'autore di un *pamphlet* non dimentica come, all'altezza di Balestrate, «la vaporiera si fermerà in mezzo agli stabilimenti di cotestoro [la ditta D'Alì-Bordonaro] nell'atmosfera profumata da' vini preziosi da loro acquistati» ¹¹⁵ – la sede principale dello «stabilimento enologico» è invece alle porte di Trapani ¹¹⁶.

Gabriele si occupa attivamente delle proprietà ereditate: acquista il loggiato delle monache di Santa Maria dell'Ammiraglio che si trovava all'ultimo piano del suo palazzo ai Quattro Canti, danneggiato dai bombardamenti (1866) e ne ordina il restauro all'architetto Domenico Marvuglia e alla ditta di Giovanni Rutelli (conclusi nel 1875). I lavori comprendono l'aggiunta di un quarto piano, che sarà concesso in affitto, come già accadeva per gran parte del palazzo ¹¹⁷.

In questi anni palermitani, si può collocare solamente un acquisto, che si pone in linea diretta con le abitudini collezionistiche del tempo. Si tratta dello *Studio di case e alberi* di Francesco Lojacono che

¹¹⁴ Ivi, pp. 22-24.

¹¹⁵ R. Giuffrida, *Il problema ferroviario in Sicilia dal 1860 al 1895*, in ivi, pp. 779-793; la citazione è da F. Evola, *La ferrovia Palermo-Trapani. Una corsa a volo d'uccello*, Palermo, Tipografia della Forbice, 1880, pp. 12-13

¹¹⁶ F. Evola, *La ferrovia Palermo-Trapani* cit., p. 22.

¹¹⁷ A. Chiaramonte Bordonaro, *Il Palazzo Guggino-Bordonaro a Palermo* cit.

figurerà al n. 398 del catalogo, acquistato nel 1874 alla vendita dell'avvocato Lucifora¹¹⁸. Al fortunato pittore di marine e paesaggi era verosimilmente un posto d'obbligo nei nuovi arredamenti borghesi palermitani e non è da escludere che sin dal momento dell'acquisto venisse collocato nelle «Stanzette da Studio di Gabriele» dove figura nel 1898. Un dipinto da ufficio di amministrazione, che non rivela ancora nessuna particolarità di gusto. Le cose cambieranno radicalmente quando Gabriele Bordonaro andrà a Roma, come deputato.

¹¹⁸ L'avvocato Lucifora possedeva anche una lunetta con un'*Assunzione della Vergine* oggi nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (inv. 123), ragionevolmente attribuita a Vincenzo da Pavia (T. Viscuso, in *Vincenzo degli Azani e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21 settembre – 8 dicembre 1999) a cura di T. Viscuso, Siracusa, Ediprint, 1999, n. 84, pp. 425-426).

Una carriera di collezionista: primi acquisti (1877 – 1886)

Deputato

Nelle liste della Destra storica, Bordonaro è eletto deputato al Parlamento dal collegio di Terranova di Sicilia (attuale Gela) nella dodicesima legislatura, il 30 maggio 1875. Sul banco dell'attualità si trovano problemi di prima importanza: sono in molti a pensare che la Sicilia, a quasi un quindicennio dall'unità, abbia pagato a caro prezzo gli ingenti costi richiesti dal governo centrale¹¹⁹. E soprattutto la pensano così i «proprietari», che iniziano a confrontarsi con un nuovo regime fiscale e con le istanze di centralizzazione. Per esempio, in una petizione del Banco di Sicilia del 1869 (e Bordonaro siede nel consiglio di amministrazione), si sosteneva che con l'introduzione della Banca Nazionale Romana si fosse giunti a un «sistema di vassallaggio»¹²⁰.

Nella Roma del 1875, un evento culturale di un certo richiamo dovette essere l'apertura del Museo Kircheriano al Collegio Romano, il primo museo statale ad aprire in città, a far da contrappeso a istituzioni di portata storica colossale, come i Musei Capitolini e i Vaticani¹²¹. Ma il grosso del dibattito dovette presto convogliare verso il concorso per il Monumento a Vittorio Emanuele II, che il Parlamento aveva bandito nel 1880: partecipano anche i Basile e nella prima commissione siede il palermitano Antonio Starrabba, il marchese di Rudinì: e chissà cosa pensava Bordonaro dei 263 progetti pervenuti. Si trattava di definire uno 'stile nazionale' e proprio mentre il senatore muoveva i suoi primi passi negli ambienti parlamentari, il più giovane dei Basile proponeva un modello di abitazione, signorile e borghese, valido a Roma come a Palermo¹²².

Il primo acquisto in materia di pittura, documentato grazie alle note redatte dal collezionista nel «Catalogo dei Quadri» redatto a partire dal 1898, che comprende le opere esposte a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, è datato 1877 e segnalato come «Roma. Vendita Cheremeteff».

Si tratta di quattro «bozzetti» di scene di genere e rappresentano un «Venditore di frutta ambulante con gerla alle spalle» (n. 310), un «Venditore di frutta, soldato e donna» (n. 311), dei «Venditori di sedie» (n. 376) e dei «Venditori di carne per gatti» (n. 377). Sono dipinti di piccolo formato e acquistati per un prezzo modesto (lire 20,50). Con ogni probabilità il collezionista li acquista come «scuola veneziana del XVIII» secolo e in catalogo arriverà a riferirli «certamente» a Gaetano Zompini (cfr. schede).

¹¹⁹ Anche R. Romeo, *Risorgimento e capitalismo*, Bari, Laterza, 1959

¹²⁰ A. Berselli, *I problemi della Sicilia e la crisi della Destra storica (1873 – 1876)*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia* cit., pp. 746-755, in part. p. 748.

¹²¹ D. Palombi, *Rodolfo Lanciani. L'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2006, p. 62; [vedere anche, per interesse generale, C. M. Fiorentino, *Chiesa e Stato a Roma negli anni della Destra storica. 1870-1876. Il trasferimento della capitale e la soppressione delle Corporazioni religiose*, Roma 1996, pp. 419-421]

¹²² E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista al modernismo*, introduzione di U. Di Cristina, Palermo, Novecento, 2002, pp. 24-29, con riferimento a villa Bordonaro come esito di un percorso che Basile inizia nel 1880-1881.

È probabile che il «Cheremeteff» della vendita sia da identificare nel Pietro Chéréméteff di cui si conservano il certificato di morte, datato 31 luglio 1877, nell'archivio civile di Castellammare di Stabia¹²³ e notizie sulla sepoltura, nel cimitero acattolico di Roma¹²⁴, celebre per ospitare le spoglie di Antonio Gramsci e Carlo Emilio Gadda. Della vendita romana del 1877 a cui partecipa il senatore non è noto nulla; ma altri dipinti della collezione Chéréméteff vennero battuti all'asta nel 1908 e di questa vendita, che si tiene a Parigi, si conserva il catalogo¹²⁵.

In mezzo alle dispersioni delle grandi collezioni romane: i Colonna e i Braschi

Come attestano le note del catalogo, Bordonaro si trova a muovere i primi passi nel mondo del collezionismo romano mentre le storiche famiglie della capitale tentano di vendere le loro prestigiose pinacoteche.

In un appunto relativo a un piccolo olio su rame con un «*Fauno alla mensa dei contadini*» (n. 207 del catalogo, 31 x 23 cm, acquistato per 70 lire), il collezionista accenna a un evento storico per le sorti del patrimonio artistico italiano: «Roma 1878 Vend[it]a Gall[eri]a Colonna sospesa dopo due giorni». La *Sacra Famiglia* (n. 380, 69 x 43 cm, per 100 lire) che il collezionista acquista a «Firenze 1878 da Bauer che disse provenire dalla galleria del M[arche]se Braschi di Roma»¹²⁶. Sempre da Bauer nel 1878 è acquistata una *Madonna con Bambino e San Giovannino* (n. 240, 37 x 30 cm, lire 40), che troverà posto in galleria, mentre a «Roma 1878» (ma senza ulteriori specificazioni riguardo la provenienza, e per sole 16 lire), il collezionista ricorda di aver anche comprato anche una *Battaglia*, attribuita senza esitazioni a Pietro Graziani (n. 383) – raro specialista in battaglie, «parente» per De Dominici del più noto Francesco, ossia Ciccio Napoletano¹²⁷. Vista l'esattezza del riferimento, non è da escludere la possibilità che anche questo dipinto possa provenire dalla dispersione precoce di un'importante collezione romana: l'attribuzione al pittore sembra frutto più di un inventario antico che di un parere antiquariale¹²⁸.

Acquisti del 1879: Filippo Tavazzi

L'anno dopo, sempre a Roma, il collezionista acquista due dipinti: un «*Paese con figure*» che in catalogo figura come «Maniera di Poussin», sempre per poco prezzo (n. 339, 21 x 31 cm, 20 lire) e una «*Immacolata Concezione*» di scuola bolognese del Settecento (n. 371, alla «Vend[it]a Tavassi». Sempre a Roma, nel 1879, ma senza menzionare la vendita Tavassi, il collezionista ricorda di aver acquistato un «Santo Vescovo che calpesta gli eretici», che crede di scuola fiorentina del Quattrocento (n. 362, lire 50).

¹²³ Napoli, Castellammare di Stabia, Stato Civile (Comune), 1809-1936, FHL microfilm 4,401,402. È figlio di Basilio Chéréméteff e Olga Skobeleff.

¹²⁴ Database del cimitero acattolico di Roma, consultabile in rete, tomba n. 2063 (zona 1, fila 7, area 43). La data di decesso indicata è il 1 settembre 1887, ma più probabilmente è da interpretare come data della sepoltura. Pietro Chéréméteff era di cittadinanza russa.

¹²⁵ *Catalogue des tableaux modernes par C. Corot, Couture, C. Daubigny [et al.], tableaux anciens des diverses écoles, aquarelles, dessins, gravures, faïences, porcelaines, grès, tapisseries anciennes, dont la vente aura lieu les 11 et 12 décembre 1908. Succession de M. Chéréméteff*, commissari J. Chaîne – Simonson – Paulme – Lasquin, Paris, Impr. H. Schiller, 1908, [Zeri CA 17 1908 1211, BNF MFICHE CVE- 10247 < Cote de l'original : YD-1 (1908-12-11)-8], che si trova nel repertorio di Fritz Lugt, Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, n. 67053. Capire se c'è un legame fra le due vendite.

¹²⁶ Vedere C. Pietrangeli, *Palazzo Braschi*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1958; *Palazzo Braschi e il suo ambiente*, a cura di C. Pietrangeli – A. Ravaglioli – O. Savio, Roma, Edizioni di «Capitolium», 1967; [capire se c'è qualcosa di specifico sulla vendita]; forse M. E. Tittoni, *L'alcova di Palazzo Braschi: dalla dispersione all'acquisizione nelle collezioni del Museo di Roma in Filippo Biglioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo di Città, 18 luglio – 11 ottobre 1998), a cura di G. Piantoni, Roma, De Luca, 1998, pp. 44-48.

¹²⁷ Cfr. M. Chiarini, *Battaglie. Dipinti dal XVII al XIX secolo delle gallerie fiorentine*, catalogo della mostra, Firenze 1989 e G. Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma, De Luca, 1999.

¹²⁸ Sulle vicende della Galleria Colonna, cfr. F. Zeri, *La Galleria Colonna a Roma*, in *Tesori d'arte delle grandi famiglie*, Milano 1966, pp. 21-46.

Con ogni probabilità il senatore commette un piccolo errore nel redigere la nota e l'antiquario-interlocutore del collezionista andrà identificato in Filippo Tavazzi, proprietario di un negozio di antichità in piazza di Spagna 9¹²⁹. Dalle sue mani, da quelle del figlio Guido e della società «Jandolo & Tavazzi», passano oggetti molto importanti, anche a voler tracciare la dispersione delle collezioni siciliane: nel 1898, l'antiquario cura la vendita della collezione del conte Stroganoff, insieme a quella del duca di Camastra¹³⁰, è invece il figlio, socio fondatore della «Jandolo & Tavazzi» a bandire a Firenze l'asta della collezione di Elia Volpi, centrale per la fortuna collezionistica della maiolica italiana, soprattutto negli Stati Uniti¹³¹; o, per restare in tema siciliano, a farsi carico, nel 1934, della vendita degli «oggetti provenienti dalle collezioni dei Signori Ignazio e Vincenzo Florio di Palermo»¹³². E fa anche un certo effetto pensare che Tavazzi padre avrebbe abitato nel villino ai Parioli in stile neomoresco, costruito per il pittore spagnolo José Villegas y Cordero nel 1887 da

¹²⁹ Le uniche notizie in proposito si ricavano dalle importanti memorie dello storico dell'arte e archeologo Ludwig Pollak, *Romische Memoiren. Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrte 1893 – 1943*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1994, pp. 142-143: «Alla fine del diciannovesimo secolo il cavalier Filippo Tavazzi possedeva un grosso negozio di antichità in Piazza di Spagna 9. Ho già detto come Tavazzi fosse il rappresentante del conte Gregor Stroganoff e una specie di maggiordomo presso di lui. Tavazzi era anche proprietario del villino Villegas ai Parioli, costruito in stile moresco. Ai tempi era l'unica costruzione dell'intera area, che era ancora piena di vigne e campi. Subito dopo la guerra l'area sarebbe stata sfruttata dalla speculazione edilizia e lì da allora sorge un nuovo quartiere, grande ed elegante. All'inizio del Novecento Tavazzi comprò a Ferrara l'intera pinacoteca Santini e la portò a Roma, dove la espose nel suo villino. Tutta la Roma colta andava a vederla e ammirava specialmente la collezione di primitivi ferraresi. Poco a poco sarebbe andata dispersa ai quattro venti. Nella stessa Roma rimangono solo pochi dipinti. Sfortunati acquisti immobiliari, nei quali Tavazzi ciecamente confidava, lo condussero alla catastrofe finanziaria. Il suo figlio più brillante, Guido, aprì una nuova impresa commerciale, parecchio prestigiosa e onesta, come organizzatore di aste e principale banditore di esse. Morì nel 1942»; «Ende des 19. Jhdts. besaß der cav. Filippo Tavazzi einen großen Antiquitätenladen auf Piazza di Spagna 9. Daß Tavazzi der Vertrauensmann des Grafen Gregor Stroganoff u. eine Art Majordomus bei ihm war, habe ich schon oben bemerkt. Tavazzi besaß auch im maurischen Stile erbaute villino Villegas auf den Parioli. Damals war es der einzige Bau in der ganzen Gegend, die noch voll von vigne und Feldern war. Erst nach dem Kriege wurde diese Gegend von Bauspeculanten exploitirt u. dort ist seither ein großer neuer eleganter Stadtteil erstanden. Tavazzi kaufte Anfang des 20 Jhdts. in Ferrara die ganze Bildergalerie Santini u. brachte sie nach Rom, wo er sie in seinem villino ausstellte. Das ganze gebildete Rom ging hin u. bewunderte die besonders an altferraresischen Meistern reiche Sammlung. Nach u. nach wurde sie in alle Himmelsrichtungen verkauft. In Rom selbst blieben nur weinge Bilder. Unglückliche Häuserkäufe, in die sich Tavazzi blind stürzte, führten zu seiner finanziellen Katastrophe. Sein tüchtiger Sohn Guido schaffte sich einen neuen Wirkungskreis als sehr angesehener, ehrlicher Arrangeur von Kunstauctionen u. erfahrener Ausrufer (banditore) in ihnen. Er starb 1942.». La «sterminata» corrispondenza fra Pollak e Bode è ricordata da C. Miceli, *Hermann Voss. Lettere da Lipsia*, in 'L'uomo nero', 4/5, 2006, pp. 35-57, in part. pp. 46-47.

¹³⁰ *Catalogue des objet d'art anciens du Moyen-Age et de la Renaissance appartenant à M. le Comte Grégoire Stroganoff, à M. le Duc de Camastra et à un autre collectionneur*, banditore Philippe Tavazzi, Istituto Olandese 650/ROMA/tava/18980414.

¹³¹ R. Ferrazza, *Elia Volpi e la commercializzazione della maiolica italiana, cifra di gusto ed elemento di arredo indispensabile nelle case dei collezionisti americani*, in 1909. *Tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 7 novembre 2009 – 10 gennaio 2010 e Orvieto, Museo Archeologico Nazionale, 13 marzo – 6 giugno 2010) a cura di L. Riccetti, Firenze, Giunti, 2010, pp. 257-266

¹³² *Catalogo degli oggetti provenienti dalle collezioni dei Signori Ignazio e Vincenzo Florio di Palermo. Vetri veneziani, maioliche, porcellane, oggetti di scavo, arazzi*, Roma, Casa di Vendite Jandolo & Tavazzi, 19 marzo – 4 aprile 1934 BHR KatV-IAN 1551-5340.

Ernesto Basile, lo stesso al quale il senatore avrebbe commissionato l'ampliamento della sua villa nel 1892, solo cinque anni dopo¹³³.

1880

Intermezzi politici: «Agli elettori del collegio di Terranova di Sicilia» (1880)

Sempre insieme agli altri «Opuscoli diversi» ordinati da Di Marzo, nella Biblioteca comunale di Palermo, si conserva un altro scritto di Bordonaro¹³⁴. Nel frontespizio, il nome dell'autore è stato aggiunto a mano – certamente da Di Marzo – ma alla fine del testo troviamo firma e data, «Palermo 10 maggio 1880». Alla chiusura della tredicesima legislatura, il deputato si rivolge ai suoi «elettori» e il proclama ha la parvenza di una trascrizione di un comizio (il testo integrale è riportato in appendice). Alcuni punti consentono anche di illuminare la posizione politica tenuta da Bordonaro nel corso della tredicesima legislatura (1876 – 1880), ben più lunga e impegnativa della dodicesima (1875 – 1876):

«Due importanti problemi affrontò la legislatura passata, l'abolizione cioè della tassa sul macinato, e le costruzioni ferroviarie, ma entrambi risolvettero a metà e nel modo meno felice. L'abolizione della tassa sul macinato, elevata a questione politica per effetto dell'errore della destra, che volle nella percezione esagerare i criteri fiscali, se fu atto assai discutibile dal lato finanziario, fu indubbiamente atto ingiusto ed impolitico. Limitata al solo così detto secondo palmento, esso sanzionò una ingiustizia, accordando il beneficio a talune privilegiate provincie, e rendendo sempre più mostruosa la disparità di trattamento fra le diverse popolazioni del Regno. Io porto avviso che quella tassa avrebbe potuto conservarsi modificandola, ma poichè la si volle abolire a vantaggio di una sola parte del Regno, ove la quistione ritornasse alla Camera ed io avessi l'onore di sedervi, non esiterei a dare il mio voto favorevole all'abolizione: nè la taccia di cedere a sentimento regionale mi commoverebbe, imperocchè io così agendo non faccio che seguire le orme di coloro che ispirandosi ad interessi nobili di certo ma locali, non intesero per fermo promuovendo l'abolizione della tassa sui cereali inferiori, ledere i diritti delle altre popolazioni d'Italia. Solo la minaccia del nemico alle porte della patria, m'imporrebbe il dovere di conservare quella tassa; l'ombra dello spareggio mi fa meno paura di quella della giustizia offesa.»

La proposta di legge sull'abolizione della tassa sul macinato, con la quale Minghetti sperava di ingraziarsi la Sinistra, fu pesantemente osteggiata dai parlamentari siciliani di orientamento conservatore, che facevano sentire le loro ragioni nella *Gazzetta di Palermo*¹³⁵.

«Altro problema importante fu quello delle costruzioni ferroviarie ma anche questo venne risolto infelicitemente e con criteri esclusivamente politici; si vollero accaparrare simpatie, soddisfare ambizioni, attutire sdegni, facendo getto di milioni a centinaia, per riuscire a fare una legge ineseguibile, che avendo l'apparenza di contentar tutti, non soddisfa alcuno. La generazione attuale non avrà certo la fortuna di poter godere dei benefici che da quella legge si attendea.»

Proprio sulla questione ferroviaria cadde la Destra storica e i parlamentari siciliani furono in sostanza schierati con Ubaldino Peruzzi, che difendeva gli interessi delle società private nella costruzione delle linee, contro la proposta governativa di sviluppare delle aziende pubbliche. Con l'aggravante –

¹³³ Due fotografie (dell'esterno, di cantiere e dell'interno, a opera ultimata) e una sezione del progetto di Basile sono in E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista* cit., pp. 40-41, per il testo, ivi, pp. 52-53.

¹³⁴ *Agli elettori del collegio di Terranova di Sicilia*, Palermo 1880, in *Opuscoli diversi*, Biblioteca comunale di Palermo, collocazione XLVI C 91, n. 15

¹³⁵ A. Berselli, *I problemi della Sicilia e la crisi della Destra storica (1873 – 1876)*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia* cit., pp. 746-755, in part. pp. 751-752.

rispetto alle pretese degli industriali toscani – che il ministero Minghetti avesse trascurato lo sviluppo delle infrastrutture dell'isola, sostenevano i siciliani¹³⁶.

Firenze

A Firenze, nel marzo del 1880, come riporta una lista di 'Oggetti comprati in Firenze 1880', Bordonaro acquista prevalentemente maioliche e pochi dipinti.

La lista comprende una «zuppiera due ovali grandi ant[ic]o Giappone e piattini» (per lire 50), «2 piatti arabo-siculi» (105), due coppe China antica (26,50), piatti persiani (41,20), una «Madonna di Murillo» (150), una copia della «Madonna del Cardellino Raff[ae]llo» (15), un «Quadretto Putti intagliati» (55), una «Fibbia olandese e piatti china» (30), poi, il giorno seguente, due piattini giapponesi (8), 23 piatti Ginori (65), vasi Delft blu (50), tre «piatti China da Ciampolini» (55) e, il 16 marzo, ancora «piattini» (12).

Sul retro del foglio con la lista, si trova una bozza lacunosa di una lettera, probabilmente spedita alla moglie:

«...regalami per ritorno, destinato a' parenti. Domani anderò a S. Donato, ma da spettatore come puoi ben supporre non essendo possibile, con tanti milionari, di poter pretendere a comprare cosa alcuna. I quadri come avrai letto sul giornale sono andati a prezzi favolosi; si pagavano perfino 105 mille lire per un solo quadretto fiammingo! Tornerò a pranzo all'albergo tutti i giorni. Spero che i bambini non vadano [?] abbastanza»¹³⁷.

Il collezionista quindi partecipa già a aste di primo piano, ma è restio a lanciarsi in acquisti, poiché la competizione è alta.

Il 16 marzo, in via del Giglio 11, acquista i lotti 131, 160 e 276 a una *Vente aux enchères*¹³⁸.

Il 19 marzo acquista presso Emilio Ercolani, in via Guicciardini 5, due cornici, per lire 40, 'alla Cellini metallo [...]'. Un altro appunto, steso dietro il biglietto da visita del bronzista-cesellatore precisa: 'Le cornici in legno nero [...] sovrapposto in metallo. La grande lire 20, la piccola 17, dorata a vernice'. Sono con ogni probabilità le cornici per la 'Madonna di Murillo' e per la copia della *Madonna del Cardellino* di Raffaello. Un'altra ricevuta attesta che la zuppiera, i vasi Delft e il servizio Ginori vengono acquistati da Carlo Borroni il 20 marzo 1880, in piazza Santa Maria Novella¹³⁹. Un dipinto moderno acquistato nel 1880, alla vendita della collezione del «Card[inale] Pacchia», rappresenta un soggetto *Biedermeier*, dei *Contadini che giocano a carte* (n. 378, lire 157): stando al catalogo, è firmato da Otto Brandt e datato 1857.

1881

In una busta sono raccolti gli acquisti concernenti le maioliche acquistate a Milano e a Firenze nel 1881-82.

Milano

Dietro un biglietto da visita dell'Esposizione Nazionale di Milano del 1881, il collezionista annota l'acquisto di un piatto Albani con riflesso metallico (per lire 35) e un'anfora per lire 60, presso Giuseppe Fantini, che giungono a Palermo nel dicembre. In basso ricorda di aver commissionato, 'a 19 Set 81', due vasi a riflesso metallico a scudi con putti, per lire 200¹⁴⁰.

Firenze

Il 19 ottobre 1881, presso la fabbrica di maioliche dei «figli di Giuseppe Cantagalli», di Firenze, «fuori porta Romana», acquista due vasi «alto conico decorazione persiana» (per lire 40), un «vaso conico con manichi a Mignattari Genese Deruta a lustri» (25 lire), un doppio corno coppia, un vaso di forma egiziana «decorato genere damasco» (35 lire). Una

¹³⁶ A. Berselli, *I problemi della Sicilia e la crisi della Destra storica (1873 – 1876)*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia* cit., pp. 746-755, in part. pp. 754-755.

¹³⁷ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 2

¹³⁸ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 2

¹³⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 2

¹⁴⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 3

lista del collezionista redatta lo stesso giorno comprende altre maioliche, di cui però non si ha la ricevuta e potrebbero non esser state acquistate¹⁴¹.

Il 24 ottobre 1881, presso la manifattura dei fratelli Cecchi di Firenze, acquista due vasi «Granada di stile del 400, due [?] alla Raffaello, due mensole grandi, un cappellino ornato Raffaellesco con la Leda di Raffaello nel centro, un detto con ornato Raffaellesco, un portacenere, un bicchiere, tre bomboline, una mensolina, un vasettino, tre panierine, due anforine, due vasi a campanelle, due vasetti quadri con Puttini, un paio di vasi detti a borchia, una cassetina, un nécessaire per fumatori, un «portagioie con nicchia», un'«anfora detta montata in ferro», due portaceneri e un «piatto con combattimento», per un totale di 340 lire. Una nota di mano del collezionista elenca più brevemente gli acquisti fatti da Cecchi a San Frediano e nella stessa busta si conserva la ricevuta rilasciata dal venditore¹⁴².

Roma

Il 28 novembre 1881 acquista, alla vendita che si tiene a Roma, presso la società di Raffaele Dura in Piazza Colonna 370, una statuetta in avorio rappresentante *Santa Monica*, al n. 649 del catalogo, per lire 21, e un'altra in bossolo, per lire 5¹⁴³.

1882

Roma

Nel gennaio del 1882, a Roma, il collezionista ricorda di aver comprato «da un mercante turco tre mattoni persiani con figure a cavallo in rilievo, pel prezzo di lire 210»¹⁴⁴.

L'11 gennaio 1882, presso Adolfo Bauer, che è medaglia di bronzo all'Esposizione Nazionale di Torino di due anni prima, acquista quattro mensole a intaglio (per 90 lire), due mensole in legno (50) una maiolica (20) e undici piatti per 1/8 «Marche». Una nota del collezionista specifica che in questo momento acquista con i ricavati della sua produzione vinicola: «Gli 11 piatti che si comprano col Marsala sono n° 6 a coppe giapponesi fiori rilevati, 3 grandi chiari notti all'orlo, 2 gr[andi] e 1 mezzano giapon[esi] Lisci»¹⁴⁵.

La vendita De Poletti

Alla vendita De Poletti, tenuta presso Giovan Battista Cantoni & Domenico figlio, 'periti commerciali patentati' di via Panisperna 78, gli acquisti dell'11 gennaio 1882 comprendono sei [?] (articolo 22, per lire 4), un lucernaio e calamario (23, lire 22), 'utensile ed altro' (26, lire 20), sei vasi (48, lire 26), una tazza e tre vasi (50, lire 31), due tazze (53, lire 21), un gabaret ed altro (83, lire 21), un rinfescatore (84, lire 15), un'acquasantiera (92, lire 8), una fruttiera (95, lire 13), due gabaret (96, lire 14), una scatola (98, lire 70), tre idoletti (99, lire 8), per una spesa totale di 187, 20 lire compreso l'incanto. Il 12 gennaio acquista una tazza (articolo 129, lire 49) e una cornice (183, lire 20), il 13 gennaio un Crocifisso (203, lire 21), una croce (204, lire 15), e l'incomprensibile articolo 218 (lire 15), il 14 gennaio dei vasetti (290, lire 29), un bassorilievo (280, lire 31), due figure (ad., lire 6,50), un vaso (ad., lire 50), il 16 gennaio, un calvario (333, lire 13,50), un bassorilievo (331, lire 8,50), una tazza (352, lire 11), un altro bassorilievo (409, lire 13), il 17 gennaio uno scrigno (429, lire 64), un altro vaso (490, lire 124), un altro vaso (492, lire 112), un medaglione (503, lire 5), il 19 gennaio due vasi in bronzo (ad., lire 200), altri due vasi in bronzo (ad., lire 200), due tazze (ad. 2, lire 4), una statuetta di Antinoo (ad. 10, lire 10), il 24 gennaio tredici medaglioni (932, lire 37), un quadro (885, lire 14), un altro quadro (888, lire 53), due quadri (891, lire 20), un quadro (470, lire 20,50) il 25 gennaio un quadro con una *Pietà* (ad., lire 15,50), , due pendenti (946, lire 53), un anello (964, lire 20,50), un altro anello (965, lire 17,50), tre vasi (974, lire 21,50), due vasi (976, lire 25,50), tre vasi (977, lire 58), un vaso (979, lire 50), il 26 gennaio delle monete (710, lire 15), l'articolo 711 (lire 14,90), un anello (990, lire 25), delle monete 'Nerone coll'Arco' (ad., lire 11), dieci medaglie (ad., lire 7,50), il 27 gennaio due credenze (ad., lire 40) delle medaglie in argento (ad., lire 16,50), sei calamari (479, lire 16), sei vasi (480, lire 20), sette vasi (484, lire 14,90), sette piatti (827, lire 18,50), il 30 gennaio casse (19-20, lire 31) un piatto (733.825, lire 26), il 31 gennaio 12 pietre (98-99, lire 29) 15 pietre (100-101, lire 38).

Di altri acquisti abbiamo notizia grazie a altri fogli che si conservavano nella stessa busta, dove però sono segnate solamente delle spese datate 23 gennaio. In un altro foglio, non datato, compaiono numeri di catalogo (125, 129-130, 147-

¹⁴¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 3

¹⁴² Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 3

¹⁴³ Il *Catalogo di oggetti antichi e moderni di cui la vendita a pubblico incanto avrà luogo nella sede della società in Roma*, Roma Tipografia Elzeviriana 1881, di proprietà del collezionista, conservato a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, è contrassegnato a matita coi prezzi ai numeri indicati nel testo e in calce in copertina è una nota a matita bleu 'compra statuette avorio'. Sull'impresa di vendite di Raffaele Dura e la contiguità con l'attività di Giulio Sambon, cfr. B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, ciclo XXIII, Università degli Studi di Udine, relatore D. Levi, a. a. 2011/2012, pp. 141-142.

¹⁴⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta

¹⁴⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 3

148-149) e i prezzi corrispondenti (3,15 – 5,25 – 3,15 – 17, 95) con il totale (29,50), in un foglio dello stesso tipo, datato marzo 13, vengono segnati dei numeri di catalogo (1261-1262) e il prezzo corrispondente (lire 25) ¹⁴⁶.

La vendita Bonamico

Il 6 febbraio del 1882, a Roma si tiene la vendita della collezione Bonamico, presso l'impresa di vendite che ha sede nelle sale di Dante, in via Carlo Alberto 25. È un'occasione che segna un primo scarto, rispetto agli acquisti precedenti: si può dire che la formazione della pinacoteca Bordonaro nasca in questo frangente. Il catalogo della vendita della collezione di proprietà di Bordonaro si è conservato, nella biblioteca di villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci. È di particolare importanza perché qui il collezionista ha talvolta annotato le sue impressioni.

Il dipinto più importante fra quelli che si assicura è senz'altro la *Madonna con Bambino* che alla vendita figura come Anton van Dyck (tela, 1,16 x 1,00, n. 138, per lire 180) e accanto alla voce del catalogo di vendita il collezionista scrive «piuttosto scuola spagnola o Luca Cambiaso»¹⁴⁷. Un'idea che dovette tramontare a mente fredda, poiché nel catalogo della collezione l'opera è attribuita a van Dyck (n. 49, 122 x 99 cm, lire 189 – del tutto spiegabili le lievi differenze di misure e prezzi – **tav. XXI**). Nonostante il prezzo relativamente basso, il dipinto avrà una sua centralità nella storia della collezione: sarà incluso nella campagna fotografica di Alinari nel 1897 ed esposto nella galleria di villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci. È inoltre particolarmente tenera l'idea che il collezionista annota nel suo catalogo, quando rivela la provenienza antica della sua *Madonna*: «Dietro il quadro scritta provenienza del Conte Boutourlin. Singolare la somiglianza straordinaria del bambino col figlio dell'attuale Conte Boutourlin che conobbi a Camaldoli».

Alla vendita Bonamico il collezionista acquista inoltre un dipinto di 'Mario de' Fiori' con *Uva e frutta* (tela, 0,73 x 0,92, n. 87, per 39 lire); un' *Adorazione dei pastori* di 'Salimbeni' (n. 47, 1,10 x 0,99 cm, per lire 225); una *Sacra Famiglia in Egitto* di Pietro Liberi (0,62 x 0,47, n. 106, per lire 32); un *Cane in paese* di Hackert ('tavola firmata', 0,33 x 0,25, n. 125, per lire 48); un *Vaso di fiori* di 'Seghers d'Anversa' (tela, 0,32 x 0,42, n. 131, per lire 14); una *Madonna con Bambino* di van Dyck; e tre stampe in rame di Antonio Morghen che riproducono opere celebri di Raffaello, quali *La Fornarina* (0,31 x 0,23, 171/A, lire 9), l' *Autoritratto* (0,32 x 0,23, 171/B, lire 9) e la *Visione di Ezechiele* (0,38 x 0,28, 171/C, lire 17), come si evince dalle annotazioni nel catalogo da lui posseduto e conservato a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci¹⁴⁸. Di questi sei dipinti tre si identificano in catalogo: il numero 47: *La Nascita e Adorazione dei pastori*, assegnata a Arcangelo Salimbeni (che è però una tavola e misura 1,17 x 0,93 cm, comprata a 220 lire) –, il n. 125 della vendita è il *Cane in paese*, è il n. 157 del catalogo, del tedesco napoletanizzato Philip Hackert (36 x 27 cm) mentre la *Sacra Famiglia in Egitto* è il n. 385, ossia la *Madonna con Bambino e San Giuseppe* confermata a Pietro Liberi (lire 33,50). Il *Vaso di fiori* di Seghers è il n. 325, che passa più semplicemente a scuola fiamminga del Seicento (acquistato per 14,70 lire), che in catalogo è considerato proveniente «dalla Collezione Bonamico Roma 1882». Un altro dipinto acquistato nell'occasione, come si deduce dalle note del catalogo, è la «*Famiglia di Dario*» di scuola di Paolo Veronese (n. 323, 36 x 54 cm, 20 lire).

La vendita De Fusco: monete

¹⁴⁶ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 4

¹⁴⁷ *Catalogo della collezione Bonamico. Quadri antichi e moderni di cui la vendita al pubblico incanto sarà fatta nella sede dell'impresa di vendite in Roma, Sale di Dante, il 6 febbraio 1882 e giorni consecutivi*, Roma 1882, pp. 17-18, 20, 23-25, 28

¹⁴⁸ *Catalogo della collezione Bonamico. Quadri antichi e moderni di cui la vendita al pubblico incanto sarà fatta nella sede dell'impresa di vendite in Roma, Sale di Dante, il 6 febbraio 1882 e giorni consecutivi*, Roma 1882, pp. 17-18, 20, 23-25, 28.

Il 13 febbraio del 1882, alla vendita della collezione Fusco, che si tiene a Roma, in piazza Colonna 70, presso la ‘Società per le vendite Raffaello Dura e C., acquista un lotto consistente di monete antiche.

Alla prima vacanza si aggiudica sei lotti della zecca bolognese (numeri del catalogo 179-184), follari e ducati del tempo dei re normanni, Ruggero I e II, Guglielmo I e II (191-194, 207-213, 222-238, 272-273, 277-280, 311-317, 320-329) e degli imperatori svevi, Enrico VI, Costanza d’Altavilla e Federico II (346-351, 352-353, 354, 363-366) per un totale di 89 lire, alla seconda, denari e tarì sempre di epoca normanna, battuti sotto i Ruggeri, i Guglielmi, Tancredi o Manfredi di Svevia (598-599, 602-612) 629, 636-638, 639-641, 646-647, 649-651, 660, 665-666, 669, 671-673, 709-710, 718, 720, 738-739, 743-744, 749, 761-762), denari e follari dell’epoca di Carlo d’Angiò (766-768), denari e grossi del tempo di Ottone I, Enrico VII, Bernabò e Galeazzo II (769-771), spendendo 296 lire, alla sesta acquista i nn. 3054-55, 3060-63, 3071-73, 3089-91, 3103, 3113-14, 3147-48, 3159-60, 3163-65, 3227-30, 3270-74, 3279-81, 3352-57, 3382-87, per una spesa di 238 lire. In un quarto foglio troviamo il conteggio complessivo delle spese, che ammontano a 654 lire¹⁴⁹.

Il 31 marzo il collezionista è probabilmente già rientrato a Palermo. Partecipa, su invito del sindaco, in qualità di deputato al Parlamento, alle celebrazioni per il VI centenario del Vespro, che si tengono al Teatro Politeama¹⁵⁰.

1883

Un intervento parlamentare

Il 6 giugno, Bordonaro interviene in Parlamento, durante un dibattito sulla riforma della tassa doganale. Sin dall’inizio il deputato ragiona da produttore vinicolo: si concentra sul recente «aumento considerevole sulla tassa di fabbricazione degli alcool», passa in rassegna la legislazione dal 1879 al 1881, inclusi i pareri delle Commissioni di inchiesta e ne conclude che, a fronte di un andamento in calo delle distillerie di seconda categoria, l’esenzione dal dazio potrebbe agevolare lo sviluppo¹⁵¹.

Senatore

Il barone Bordonaro presta giuramento alla Camera del Senato. La sua carriera di collezionista, da questo momento in poi, si avvarrà di una sicurezza economica e sociale ormai raggiunta.¹⁵²

Maioliche a Napoli

Il 21 ottobre 1883, il fabbricante di maioliche Gaetano Battaglia, con sede a Napoli in via Marina Nuova 164, riceve dal collezionista 200 lire, in acconto di 620, per un acquisto di maioliche. Una lista a matita segnata in alto ‘Gaet[ano] Battaglia’ specifica che si tratta di due vasi Marche, due a imitazione della ceramica abruzzese, due mensole etc¹⁵³.

Roma: chincaglierie da Ettore Orlandi

A Roma, il 13 dicembre 1883, a Piazza Colonna, nel negozio di chincaglierie di Ettore Orlandi, acquista due «colonne di metallo» e un piatto anch’esso di metallo, spendendo in tutto 289 lire, di cui 269 per le colonne. Il 18 dicembre, nello stesso negozio, acquista «due mensole di Faenza, due cartocci di ceramica romana, un’anfora con piatti ottone pulito, due

¹⁴⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo ‘Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d’arte’, busta 5

¹⁵⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo ‘Ricevute di acquisto libri e altri documenti’, busta 1

¹⁵¹ *Atti Parlamentari. Camera dei Deputati*, Legislatura XV, 1ª sessione, Discussioni, 2ª tornata del 6 giugno 1883, CXXIX. Una copia dell’estratto, con correzioni insignificanti del testo, si conserva in Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo ‘Ricevute di acquisto libri e altri documenti’, busta 2.

¹⁵² Le tre fasi dell’*iter* (annuncio della nomina, relazione sui titoli e giuramento) sono indicate nell’indice degli *Atti Parlamentari* relativi alla XVI legislatura, cfr. *Atti parlamentari della Camera dei Senatori. Discussioni. Legislatura XVIª – Sessione 1886*, Roma, Forzani e C., Tipografi del Senato, 1886, p. 1802.

¹⁵³ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo ‘Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d’arte’, busta 9

conchiglie con rosa porcellana, cinque casse ed imballaggio una detta cassa piccola». Nella ricevuta rilasciata dal rivenditore, il collezionista scrive alcune note legate alla spedizione degli oggetti acquistati a Roma: «a 18 Dec 83 spedite a [...] 1 cassa piccola velocità con tripode imitazione bronzo e un tappeto turco. 6 casse piatti giapponesi, vasi etruschi, 1 anfora bronzo, 2 coppe con rame di saké e due cartocci con rose, 2 mensole ad angolo di Faenza». Nel retro del foglio sono due disegni a matita, identici, con il «N°2» segnato sotto: si riferiscono, con ogni probabilità, ai cartocci acquistati e ne riportano misure e forma cuspidata (0,70 x 0,40 x 1,60)¹⁵⁴.

Vendita del perito Paolozzi: servizi

Il 13 dicembre 1883, presso l'impresa di vendite diretta dal perito Pietro Palozzi, in piazza Capranica 99, alla vendita di «Francesco Conte Zichy», acquista un servizio da the (art. 38, lire 11), tazze (179, lire 10), tazze (180, lire 9,50), tazze (182, lire 21 – su questa ricevuta si trova una scritta a matita che potrebbe segnalare un altro acquisto incluso nel lotto: 'Vaso Etrusco'), tazzine (183, lire 11), tazze (184, lire 11), due vasi (189, lire 90), due vasi (229, lire 30), tredici piatti (250, lire 77); mentre alla stessa vendita il 15 dicembre acquista tre tazze (art. 188, lire 11), altre tre tazze (190, lire 30) e tre tazze (191, lire 42), sedici piatti (247, lire 92), tredici piatti (248, lire 78) e un altro servizio di piatti (251-252, lire 275)¹⁵⁵.

1884

Firenze: la vendita Genolini

L'11 marzo 1884, presso l'impresa di vendite di Giulio Sambon¹⁵⁶, in corso Vittorio Emanuele 10, si tiene la vendita del cavaliere ingegnere Angelo Genolini, dove il collezionista acquista, alla seconda vacanza, una serie di opere importanti.

Si tratta di una copia dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello eseguita da Carlo Dolci (su tavola, 1,60 x 1,20, che diventerà il n. 5 del catalogo, 458, 510 lire), un 'Busto di S. Pietro' (tavoletta, n. 459, 11), da identificare nel n. 276, dove è segnalato come 'copia da Giam Bellini'; una 'Santa martire' (su tavola, 0,65 x 0,46, forse da identificare con il n. 95 della collezione; n. 454, 25 lire), una 'S. Barbara, mezza figura al vero' di Carlo Dolci (tela, 0,70 x 0,62, n. 453, lire 18), un 'S. Stefano in atto di pregare' firmato Bernardinus Laninus 1570, (tavola, 0,54 x 0,40, n. 455, lire 17), una 'croce in argento dorato, don 7 reliquiari da una parte e il Cristo inciso dall'altra' (n. 230, lire 42), una 'Maria Vergine col bambino, San Giovanni Battista e S. Caterina. Il fondo a paesaggio' attribuita al Garofalo (tavola, 0,75 x 0,58, n. 452, lire 20), un calamaio e un porta penne (n. 207, per lire 6), una tabacchiera con smalti di Sassonia (234, lire 11), 562 (lire 5), dei bottoni in strasse (293, lire 200), 574 (lire 73), 558 (lire 36), 560 (lire 16), degli anelli con cammeo (302-304, lire 39), 572 (lire 165), 508 (lire 81), un corale in pergamena 'con nove grandi miniature di santi e moltissime iniziali' (313, 240 lire), un pendente con strasse (n. 308, lire 35), 577 (36), 509 (35), 559 (36), per un totale di 1.657.

In una pagina del catalogo della vendita che si conserva a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, il collezionista annota gli acquisti del 14 marzo. Si tratta di un 'S. Pietro pentito' di Dietrik (su tavola, 0,27 x 0,20, n. 467, lire 16), che va identificato nel *San Pietro che prega* di 'Scuola olandese del XVII secolo (Dietrich?)', n. 280 del catalogo della collezione; di due busti perugineschi ai nn. 468-469, su tavola, 0,36 x 0,30, un «giovane santo» e un «giovane con barba e berretto», che nel catalogo della collezione figurano ai nn. 133 e 135, come opere di Pietro Perugino, il primo è una *Testa di San Giovanni Battista*, il secondo una *Testa di Santa Barbara*; di un 'Ritratto di un giovane che accarezza un cane' (tavola, 0,92 x 0,70, n. 471, lire 310), da identificare con il n. 340 del catalogo, dove è attribuito a Moretto; di «una vecchia con candela accesa in mano. Effetto di notte» (tela, 0,72 x 0,60, n. 472, lire 300), attribuita, alla vendita e nel catalogo della collezione (figura al n. 138), a Gherardo delle Notti (**tav. LXXII**); di una 'Pastorella con capre e pecore' di Berghem (tavola, 0,40 x 0,48, n. 493, lire 67), da identificare con il n. 326; e, non identificati nel catalogo della collezione, un 'vetro dipinto' con San Sebastiano e San Lorenzo di Bernardino Luini (n. 474, lire 11); una tela con 'busto di una giovane donna' di Gaspare Landi (n. 462, lire 24), che il collezionista segna a matita come 'quadro scuola Reni'; una 'Coronazione di spine' data a Bassano (n. 496, su tavola, 0,38 x 0,46, lire 32, [che è nella villa alle Croci, senza numero di inventario, cfr. *Cristo deriso* già in collezione Giulini, Milano, olio su lavagna, 43x28 cm, in *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2000, pp. 35-36]); un 'Amore dormiente' di Elisabetta Sirani (tavola, n. 463, lire 60); un 'San Giovanni Battista con l'agnello' di scuola del Murillo (tela, 0,72 x 0,45, n. 460, lire 21), una 'Santa Martire con canestro di fiori' di scuola bolognese (tela, 0,80 x 0,66, n. 461, lire 16), una 'Vergine col bambino e San Giovanni in adorazione; da una parte San Giuseppe e

¹⁵⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 6

¹⁵⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 7

¹⁵⁶ Sull'impresa di vendite di Raffaele Dura e la continuità con l'attività di Giulio Sambon, cfr. B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, ciclo XXIII, Università degli Studi di Udine, relatore D. Levi, a. a. 2011/2012, pp. 141-142. Non vi è cenno invece dell'attività, antiquariale e collezionistica, di Angelo Genolini.

dall'altra un Angiolo' di Melzi (tavola, 1,35 x 0,90, n. 451), che andrà al castello di Falconara, come vedremo; di un 'lotto di 7 pezzi di bordura in seta ricamata in oro' (lung. 3,50 x 0,02 ½, n. 447, lire 21). Il collezionista annota anche alcuni acquisti fuori catalogo: un 'quadro lott. A Paese' (per 51 lire), tre 'quadri moderni gotici' (506/2-5, per 33 lire) e un mobile in noce (591, per 115 lire).

In un altro foglio, il collezionista annota i 'numeri dei piatti portati meco da Firenze della Vendita Genolini – 15 marzo 84': e sono i nn. del catalogo 5, 19, 25, 29, 32, 39, 40, 23, 63, 64, 65, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 116, 124¹⁵⁷.

Angelo Genolini è un antiquario milanese dalle cui mani dovettero passare dipinti non da poco: valga l'esempio della *Polimnia* di Cosmé Tura dei Musei di Berlino, proveniente dalla collezione Constabili e poi finita nei Musei Nazionali di Berlino, passando naturalmente per il canale di Stefano Bardini e Wilhelm von Bode¹⁵⁸. Aveva anche pubblicato, nel 1881 un volume in quarto sulle *Maioliche italiane. Marchi e monogrammi*, a Milano, presso la Libreria Dumolard¹⁵⁹. Il frontespizio – con una personificazione dell'Ars in piedi, entro un fregio dove sono incastonati due medaglioni – è già uno sbandieramento di sensibilità neorinascimentale, in chiave interamente toscana: su questo filone si andava formando il gusto del collezionista e di un'intera generazione di amatori, che iniziava a passare, con una certa facilità, dall'interesse per le maioliche all'acquisto dei primitivi. Nella prefazione, Genolini si definisce un «raccoglitore», non fa mistero della sua pratica di mercato e si desume che il pubblico a cui si rivolge è sostanzialmente quello dei collezionisti.

Genova: la vendita presso Raffaello Dura

Fra il 20 e il 24 marzo 1884, il Bordonaro è invece a Genova, dove partecipa alla vendita presso il banditore Raffaele Dura.

Acquista il 20 marzo, alla prima vendita, i numeri di catalogo 195 e 282, entrambi per lire 5; alla seconda vacanza, un vaso (n. 137, lire 45), una terracotta [...] (367, lire 16), quattro piatti moreschi (546, 534, 516, 521, per lire 42, 35, 40, 35), un busto in bronzo raffigurante la *Madonna* (358, lire 110), un reliquiario (361, lire 40), un altro reliquiario (535, lire 30), una ceramica di Cafaggiolo (10A, lire 55), due piatti moreschi (513 e 529, lire 45 e 40), una croce bizantina (382, lire 45), due lance (651-654, lire 9), un'alabarda (643, lire 27), due lance (650-650 bis, entrambe 12 lire), due lance (641, lire 22), una lancia (645, lire 12); il 21 marzo, alla prima vacanza, acquista i nn. 618, per 8 lire e 628 per 9 lire, alla seconda vacanza, uno smalto (278, lire 15), i nn. 205 (lira 1), 132 e 248 (entrambi per 20 lire). A parte è segnato l'acquisto dello smalto, n. 292, lire 8,40, e a matita l'acquisto di un'alabarda, senza numero di catalogo a fianco, per lire 28, il 24 marzo, alla prima vacanza, acquista i nn. 5 A (lire 55), 522 (lire 40), 526 (lire 40), 527 (lire 38), per un totale di 173 lire.

Napoli: maioliche e mobili

Il 30 marzo 1884, presso il gran magazzino di mobili e tappezzerie di Angelo Troise, in largo Ecce Homo alla Madonna dell'Ajuto a Napoli, acquista «Majoliche e Mobili comprati in Napoli per Falconara – Napoli 30 Marzo 1884»¹⁶⁰. È quindi chiaro che sinora tanti progetti di acquisti siano

¹⁵⁷ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 9
¹⁵⁸

¹⁵⁹ A. Genolini, *Maioliche italiane. Marche e monogrammi*, Milano 1881. È un libro che si trovava anche nella biblioteca del senatore: lo acquista a Firenze nel 1894 alla vendita della biblioteca Hills, n. 809, per lire 16.

¹⁶⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 9

destinati al castello siciliano a picco sul mare, dove il barone conta di disporre a suo piacimento gli oggetti che si sta assicurando.

Si tratta di quattro tondini bassi (lire 13), due quadrati (8), quattro [?] con tappeto (16), una poltrona dondolante (11), quattro portabastoni (12), quattro mensole grezze (2,60), otto étagier (21), per un totale di 88,60 lire. Lo stesso rivenditore rilascia una ricevuta senza data, da allegare senza dubbio alla prima comprendente due colonnette palisandro marmi bardiglia [?] (lire 38) e uno stipone di noce (55), per 96 lire.

Genova: vendita Peirano

Nella Biblioteca Bordonaro si conserva il catalogo della vendita della *Collezione di quadri antichi del dottore Giacomo Peirano* di proprietà del collezionista e qui si trova una lista dove sono segnati gli undici dipinti acquistati. L'asta si tiene a Genova, nel palazzo dei Marchesi Negrotto-Cambiaso in piazza dell'Annunziata 24, «il 10 Aprile 1884 e seguenti».

Una scritta a matita bleu sulla copertina specifica: «vendita fatta per ½ dell'[?] Dura che mi [?] di £ 1000 [?]». Le voci del catalogo acquistate sono anche segnate in bleu. I dipinti acquistati sono una *'Fuga in Egitto'* di scuola bolognese del Seicento (n. 46), un *'Ritratto di Signora'* della 'Scuola di Raffaele Mengs' (126), una *'Frutta e erbaggi'* di Jan Fyt (186), un dipinto con *'Volatili diversi e due conigli'* di 'J. Victors' (189), un *'San Giovanni Battista'* di scuola bolognese del Seicento (223), una copia antica dell'*Adorazione dei Magi* di Luca di Leida, su tavola (237), un *'Paesaggio fantastico con vari episodi'*, di anonimo fiammingo del Seicento, su tavola (234), un *'Paesaggio con figure rappresentante Abramo visitato da tre Angeli'* sempre di anonimo fiammingo del Seicento e su tavola (235), un *'Ritratto di signora'* di scuola francese del Seicento (317), un *'Ragazzo con due piccioni'* di anonimo bolognese del Settecento, di formato ovale (381), e *'Un cane in riposo'* di 'ignoto italiano' del Settecento (506)¹⁶¹. L'identificazione è certa solo in un caso: la copia da Luca di Leida corrisponde con il n. 331 del catalogo della collezione (**tav. CIX**). È probabile che il *San Giovanni Battista* di scuola bolognese del Seicento corrisponda al dipinto, di medesimo soggetto, poi attribuito al Guercino, che è il n. 344 del catalogo e che il collezionista ritiene di aver acquistato alla vendita del «Cardinale De Luca», nello stesso 1884 (**tav. CXIV**). Si fonda sul medesimo soggetto anche l'identificazione della natura morta con *'Frutta e erbaggi'* attribuita alla vendita a Jan Fyt, con il n. 315 del catalogo, dove è attribuita a David de Heem. Non esiste in collezione un altro dipinto con questo soggetto. I tre ritratti, il cane settecentesco e la natura morta di Victors non compaiono nel catalogo della collezione, poiché non vennero destinati a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci. I tre ritratti si trovano a villa Chiaramonte Bordonaro ai Colli, senza numero di inventario. Di altri quattro manca ogni riscontro negli inventari. Il collezionista e Raffaele Dura si accordano, via telegramma datato 11 aprile 1884, circa le modalità di spedizione delle casse e sul pagamento¹⁶².

È in quest'occasione che il collezionista dovette maturare un giudizio severo nei confronti del banditore Dura – «imbrogliatore» – riportato nelle note del catalogo (n. 331). Sono invece scarse le notizie finora emerse dagli studi sulla figura di Giacomo Peirano; è noto solamente che nel 1926 nelle collezioni civiche genovesi giunge un «consistente quanto eterogeneo legato» da parte di Enrico Lorenzo Peirano, «genovese, avvocato, membro autorevole della Società Ligure di Storia Patria, autore di scritti di storia giuridica e religiosa locale».¹⁶³ È verosimile che Enrico sia il figlio, o quantomeno l'erede, del Giacomo Peirano che mette in vendita la sua collezione nel 1884.

Torino

¹⁶¹ *Collezione di quadri antichi del Dottore Giacomo Peirano*, Genova Tipografia Schenone, 1883, pp. 9, 11, 14-16, 19, 27.

¹⁶² Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 8

¹⁶³ P. Boccardo, *Vicende e identificazione delle opere di Algardi nella collezione Franzoni e un inedito bronzo delle civiche raccolte genovesi, "La cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata". Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*, atti del convegno (Genova, Museo di Palazzo Reale, 26 settembre 2011) a cura di M. Bruno – D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2013, pp. 39-51, in part. pp. 50-51

Il 19 novembre 1884, il collezionista ricorda gli «oggetti acquistati all'Esposizione di Torino»:

Dall'intagliatore e scultore in legno veneziano G. B. De Lotto, che ha deposito in Palazzo Tron a Venezia, due paggetti del '500 in legno a 'grandezza poco più piccola del vero', un altro paggetto del '500, questo seduto con falcone in mano, sempre in legno e munito di base, un piedistallo formato da due da due putti uno addosso all'altro in legno, per un totale di 900 lire; dalla 'verrerie artistique vénitienne' di M. Candiani, di Bassano e Nove, un lampadario a gas di cristallo a quattro luci con fiori color rosa (160), un vaso giallo papale (20), sei vasetti diversi (20), per 200 lire; da G. B. De Viero, di Bassano, una maiolica a fiori, una lampadario (200), due mensole 'a putto' (100) e una cornice barocca con specchio (200), per un totale di 500 lire. Si conservano anche le ricevute rilasciate dai singoli artigiani¹⁶⁴.

[Esposizione Nazionale di Torino]

Roma: acquisti di libri e di stampe

Nel novembre e dicembre 1884, a Roma, sono anche documentati i primi importanti acquisti di libri e di stampe, presso la libreria di Antonio Carmignani, successore di Francesco Sciomer, che ha negozio in via del Gesù, 67 e in via della Pigna, 58.¹⁶⁵

Il collezionista ha annotato in una lunga lista tutti gli acquisti, elencati per giorno delle vendite, che si tengono dal 1 al 12 dicembre. Fra i libri, spiccano le *Opere* di Canova, l'*Architettura* del Vignola, del Palladio (1642) e di Vitruvio, l'*Iconologia* del Ripa¹⁶⁶, le *Notizie baldinucciane*¹⁶⁷, le *Vite dei celebri architetti* (1768), *Lo Tasso Napoletano* (1689), la *Historia celebrioris veteris testamenti* e i tre volumi dell'*Iconografia storica* di Giucci, la *Roma antica e moderna* di Roiseco, le *Opere* del Mengs, le *Inscriptiones Antiquarum* del Gorli, le *Monete dei Papi* del Cinagli, i *Sonetti* del Redi, i quattro volumi de *La Città di Roma* del Magnan, l'*Abecedario pittorico a tutto il 1775*, l'*Architettura civile* del Galli Bibbiena, l'*Abecedario Pittorico* dell'Orlandi.

Un nucleo più ridotto di acquisti sono documentati al 9 e al 12 dicembre 1884, presso la libreria ecclesiastica antiquaria di Angelo Passi (piazza Capranica, 75): il collezionista si assicura la *Felsina Pittrice* del Malvasia¹⁶⁸, l'*Architettura e prospettive* del Serlio, le *Vite dei pittori* del Passeri, la *Fisionomia dell'uomo* di Della Porta, la *Scelta di tempie antichi* di Montano, il *Romanum Musaeum*.

Nello stesso documento sono segnalate le stampe acquisite:

Sono infatti elencate «n. 24 stampe fra cui una del Callot», «n. 136 incisioni di Paolo Fidanza», novantasette «del Sanguigni (?) Monumenti di Roma», «n. 52 costumi incisi da Pinelli», «11 stampe di Gajani. Scene di Grecia», «52 [stampe] di Leonetti Gabugiani (camei etc.)», una «Collez[ione] 7 stampe di Robetta e altri», un lotto di diciassette stampe di «Guido Reni ed altri», venti stampe «di Marcantonio e scuola», sei di «Giulio Bonasone ed altri», undici di «Diana Mantovano, Robetta etc.», dieci di «Enea Vico e altri», ventidue di «vari autori classici», cinque di «Giorgio Mantovano e altri».

Monaco di Baviera, il mercante And. Meyer

¹⁶⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 10

¹⁶⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 3

¹⁶⁶ L'*Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & di propria invenzione, Trovate, & dichiarate da Cesare Ripa Perugino*, in Roma, appresso Lepido Faeij, MDCIII (1603) si conserva a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, scaffale VI

¹⁶⁷ Cinque dei sette volumi dell'edizione Batelli (F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, a cura di F. Ranalli, Firenze, Batelli, 1847) si conservano a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, scaffale XII.

¹⁶⁸ I due tomi della *Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, in Bologna, per l'Erede di Domenico Barbieri, MDCLXXVIII [1678] si conservano a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, scaffale XII.

Il collezionista acquista da Meyer, «mercante» di Monaco di Baviera, ventisei dipinti di area fiamminga o olandese, a eccezione di un Leandro Bassano (**tav. CIII**): dodici nel 1884, dodici nel 1886 e due senza riportare la data.

Nel 1884, acquista un dipinto fiammingo del Seicento, con la *Scena della Creazione immersa nel paesaggio* (n. 285, lire 126, 37 x 50 cm); due *Battaglie* attribuite dal mercante a Brasch (nn. 302-303, lire 31,50); un *Alchimista* assegnato a Jacob Dorner (n. 347, lire 50,40); due «Teste di Cristo» e «Maria» di Cinquecento fiammingo, verosimilmente un dittico con un *Ecce Homo* e una *Madonna in preghiera* (nn. 356-357, lire 6,50); due *Paesaggi* di William van Bemmelen (n. 358, su rame, n. 359, su tavola, lire 31,50); due dipinti di Seicento olandese con scene di genere: una *Partita a mosca cieca* (n. 360, lire 50,40) e un «Interno di lavanderia», che fa *pendant* col primo (n. 361, lire 50,40); due *Paesaggi* fiamminghi dell'Ottocento (nn. 365-366, lire 31,50).

Non sono riuscito a identificare il mercante di quadri al quale si rivolge il collezionista, per acquistare i dipinti, di importanza comunque minore, nelle gerarchie della sua raccolta. Vale tuttavia la pena – per evocare lo splendido clima neorinascimentale, anche di taglia comune, col quale dovette venire a contatto il collezionista nella capitale bavarese – riprendere alcuni passi di una novella di Thomas Mann, *Gladius Dei* (1902), dove si fotografa la situazione degli antiquari: sono forse più note al lettore tedesco che a quello italiano:

Quanto fantasioso benessere, quanto spirito gaio traspare dalle linee di tutti gli oggetti! Ovunque si trovano disseminati i negozietti di cornici, sculture e antichità, dalle cui vetrine ti sorridono con nobile arguzia i busti delle dame fiorentine del Quattrocento. E il proprietario del più piccolo e modesto di questi negozi ti parla di Donatello o di Mino da Fiesole, come se il diritto alla riproduzione lo avesse ottenuto da essi personalmente. Ma lassù, nella piazza dell'Odeon, al cospetto della grande Loggia, davanti a cui si stende l'ampio pavimento a mosaico, e quasi dirimpetto al palazzo del Reggente, la gente si accalca davanti alle vaste finestre e alle vetrine del grande negozio d'oggetti d'arte, dell'Emporio di bellezza del signor Blüthenzweig. Che allegro splendore quell'esposizione! Riproduzioni di capolavori di tutte le gallerie del mondo, montate in cornici pregiate, adorne di rilievi dai raffinatissimi colori, tradiscono un gusto di preziosa semplicità; copie di quadri moderni, fantasie gaudenti, in cui l'antichità sembra rinata in modo spiritoso e realistico insieme; sculture del Rinascimento in calchi perfetti, nudi di bronzo e fragilissimi vetri ornamentali; vasi di terracotta dallo stile severo usciti dai bagni di vapori metallici con un manto di colori iridescenti; sontuosi volumi, trionfi della nuova arte decorativa, opere di poeti alla moda, in edizioni fastose e ornamentali; e là in mezzo ritratti d'artisti, musicisti, filosofi, attori, e poeti esposti alla curiosità della folla¹⁶⁹.

1885

Firenze, in via dei Fossi

Il 23 gennaio 1885, presso il laboratorio di sculture in marmi di Antonio Frilli, in via de' Fossi, che comprende i numeri civici 2bis, 3 e 4, il collezionista acquista due colonne in marmo verde (alte 80 cm, per 80 lire) e una tazza Piranese con colonna, per lire 250¹⁷⁰.

Una commissione a un pittore fiorentino

Il 4 febbraio 1885 il collezionista salda al pittore fiorentino Guido Gatti un acconto di 200 lire, delle 1.500 pattuite, per una commissione di arazzi. Lo studio del pittore, come si evince da un biglietto da visita, è in via Villamagna, 23, al secondo piano, «fuori la Barriera S. Niccolò». Essi rivestono integralmente un salottino della villa delle Croci, delle cui pareti sono riportate le misure. Il soggetto sono dei 'bambini giardinieri', e la composizione è tratta da un ciclo 'esistente nella Galleria del

¹⁶⁹ T. Mann, *Padrone e cane e altri racconti*, traduzione italiana di I. Harbeck, Milano, Feltrinelli, [1966], 1994, p. 181.

¹⁷⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 14

Museo archeologico'. Altri fogli riportano dei disegni del salone, corredati dalle misure. Due lettere del pittore, scritte a Firenze il 16 aprile e il 31 luglio 1885, attestano l'avvenuta ricezione del pagamento¹⁷¹.

Il 28 maggio 1885, presso l'antiquario fiorentino Andrea Ciampi, in via Maggio 12, compra un «Quadro antico del 1500 La Fortuna di Michelangelo copia del Bronzino sopra tavola e cornice dorata antica» (è il dipinto che corrisponde in catalogo al n. 19, 200 lire, 37 x 67 cm).

Sempre da Ciampi acquista due lampade, una «grande di ottone a sbalzo e 3 catene» e una «mezzana», due «mensole stile 400 in noce», tre «candelieri di ottone antichi», un vaso di Faenza, un «quadretto in cuoio» e un servizio di caffè. In tutto la spesa è di 310 lire¹⁷². Andrea Ciampi ha già il negozio in via Maggio 12 alla fine degli anni sessanta, quando è invitato alla «licitazione» dei beni dell'eredità Galli Tassi¹⁷³. Lo stesso giorno, presso Ulisse Bindi, scultore in legno al 22 di piazza Santo Spirito, acquista per 155 lire sei cornici intagliate¹⁷⁴.

Sempre a Firenze nel 1885, «da Bauer», è documentato un altro acquisto in catalogo: si tratta dei «*Quattro Santi*» che, un decennio dopo, «Berenson e moglie» non tardano a riferire a Agnolo Gaddi (n. 75, 300 lire, 120 x 73 cm).

Roma: la vendita Mariangeli

Il 2 giugno 1885, alla vendita Mariangeli a Roma, acquista un fucile (art. 82, lire 32), due figurine (93, lire 19), delle figure in legno dorato (94-96-97-99, per 48 lire), un bustino in terracotta (99, lire 8), due antichi piatti (95, lire 9,90), un quadretto ricamato (100, lire 19), un vaso Savona (119, lire 19), un crocifisso (127, lire 96), due vasetti (129, lire 19), due Vittorie (137, lire 17) un calamaio (139, lire 20), un filarello (139, lire 29), una saliera (140, lire 10), un piatto (143, lire 29), un piatto con stemma (146, lire 12), due vasi assortimento (148, lire 12) e una saliera e una fiaschetta (149, lire 7). Il 3 giugno 1885, alla stessa vendita, acquista tre figurine (162, lire 20), due piatti (164, lire 19), due gruppi in ceramica (166, lire 29), due vasi portafiori (167, lire 14,90), un tappetino (170, lire 17), altre figurine (172, lire 7), un cesto (177, lire 8), tre vasetti in vetro (179, lire 9), un tovagliolo (189, lire 19), due pistole ed un tridente (202, lire 22), una cintura in cuoio (203, lire 21), due candelieri e un portacenere (209-210-211, lire 42), un parato (298, lire 27), una collana (263, lire 9), due quadri (297, lire 80)¹⁷⁵.

Un appunto riassuntivo del 'denaro pagato' a Firenze (il 28 maggio) e a Roma (fra il 2 e il 15 giugno) prevede la destinazione degli oggetti comprati presso Mariangeli, ossia Falconara, e ci informa di altri acquisti: libri (presso la libreria di Antonio Carmignani, acquistati il 30 maggio, alla terza vendita, per lire 48,50, e il 6 giugno, all'ottava vendita, per 142,75 lire)¹⁷⁶.

Fra il 10 e il 12 dicembre, il senatore compra a Roma altri libri, sempre presso la libreria Carmignani. Purtroppo, nelle ricevute, è specificato solo il prezzo, senza specificare i titoli: compare solo la *Geografia sacra* (20 lire)¹⁷⁷.

¹⁷¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 11

¹⁷² Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 12

¹⁷³ B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze* cit, p. 241-242.

¹⁷⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 14

¹⁷⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 13

¹⁷⁶ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 15

¹⁷⁷ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 3

Una carriera di collezionista: gli anni d'oro (1886 – 1895)

1886

Roma

Il collezionista si premura ancora di rifornire la sua libreria con acquisti da Carmignani, ma fra le ricevute ritrovate non è segnalato altro che giorni e prezzi pagati: 4 febbraio (70,30 lire), 6 febbraio (90,80 lire), 25 febbraio (70,35 lire)¹⁷⁸.

Firenze

Sei acquisti fiorentini del 1886 avvengono «da Agostino Tempesti», come riportato in catalogo. Se si presta attenzione alle note redatte dal collezionista, questo antiquario non dovette entrare nelle sue grazie – e non a caso sarà questo l'unico rapporto commerciale che i due intratterranno.

I dipinti in questione sono un'*Adorazione del bambino* inizialmente attribuita a scuola fiorentina del Cinquecento e poi passata sotto il nome di Lorenzo di Credi (n. 11, 102 x 77 cm, lire 300); un «Abigail al campo di Davide», con un riferimento dubitativo a Hieronymus Francken (n. 30, 56 x 104, per 400 lire), una rappresentazione di «Animali con fondo di paese» firmata da Pieter van Bloemen (n. 153, 31 x 48 cm, non è noto il prezzo); un *Ritratto di Borgomastro* assegnato a Simon de Vos (n. 190, 22 x 17 cm, 150 lire), un *Paesaggio* «che [Tempesti] dava a torto per Brueghel dei Velluti» e per il collezionista è da considerare di scuola fiamminga del Seicento (n. 348, 30 x 48 cm, per 200 lire); infine, un dipinto che rappresenta una «Entrata di un castello con figure», acquistato da «Tempesti mercante che lo attribuiva ad un Vandever che non esiste»: il collezionista ha inizialmente tradotto quest'informazione in catalogo con un «Vermeer?», poi deve aver capito l'impossibilità del riferimento e si è attenuto a un semplice orientamento verso la scuola fiamminga del Seicento (n. 354, 29 x 34 cm, lire 300).

Il nome di Agostino Tempesti è presente negli utili elenchi redatti da Barbara Bertelli sui richiedenti licenza di esportazione di oggetti artistici a Firenze negli anni sessanta, settanta e ottanta: e in un caso è designato come «negoziante di quadri antichi»¹⁷⁹.

Il 16 febbraio, presso la Galleria di Quadri di piazza Santa Trinita, acquista un vaso di Faenza, due piatti Olanda, un barattolo Cafaggiolo, un altro Urbino, un altro Faenza, una brocca Casteldurante e un barattolo Casteldurante, per 209 lire.

Il 17 febbraio, una «Nota di oggetti venduti al Barone Bordonaro», stesa dall'antiquario Pierleone, che ha negozio in via Santo Spirito 2, ci informa di altri acquisti: essa comprende sette piatti da tavola, uno stucco con deposizione dalla croce, quattro vasi con Madonne dorate, due con uccelli, due con cupola, due 'grandi scompagni', due piccoli, un calamaio, un vaso con tacchino 'che fa il signore', un altro a bricco con stemma, una mattonella con stemma, tre mattonelle 'semplici', due 'figurine', un vaso 'rotto', un vaso Savona traforato, un piatto con piede di Pesaro, sei tazze da gelato 'Antico Ginori', un vaso con uccelli. Sullo stesso foglio ripiegato, si trova un'altra lista di oggetti, che non coincide con la prima; e con ogni probabilità si tratta di altri acquisti, presso lo stesso rivenditore e troviamo un vaso a bricco, quattro piatti diversi, un quadretto, un vaso grande Mostarda, uno più piccolo con stemma Ananita (?), uno con due figure a mezzo busto, uno raffaellesco, uno con ventagli persiani, due piatti olanda, due cere, un medaglione in stucco, un piatto Savona, quattro piatti Marsiglia, un bricco Casteldurante. L'intestatario della ricevuta è il cavalier Giuseppe D'Alì («Io sottoscritto dichiaro di aver ricevuto dal Cav^{re} D'Alì la somma di lire duecentocinque per oggetti terraglia vendute al Barone Bordonaro»), segno quantomeno che la pratica collezionistica in quest'occasione si è svolta in coppia.

Prato

Sempre il 17 febbraio, il collezionista è a Prato, presso Felice Guasti, proprietario di cave di marmo verde del Monteferrato, acquista due colonne di marmo ofiolite, tornite e senza intagli, di 55 centimetri l'una, un'altra «più bassa» e un'altra intagliata, per 153 lire.

Lucca

¹⁷⁸ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 4

¹⁷⁹ B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, ciclo XXIII, Università degli Studi di Udine, relatore D. Levi, a. a. 2011/2012, p. 263, 271, 275.

Verosimilmente in questi giorni toscani, Bordonaro va a Lucca, dove ricorda di aver acquistato due cuspidi, con attribuzione alla scuola senese del Trecento, che si riveleranno opere di Gherardo Starnina (nn. 72-73, **tav. XXXIII**, per lire 105, 44 x 49 cm ciascuna).

Roma: biscuit e calamai

Il 25 febbraio 1886, a Roma, Federico Vagni rilascia una ricevuta per un acconto di lire 100 versato per l'acquisto di due statuette biscuit antiche e due calamai di porcellana. Le restanti 130 lire vengono versate in un secondo momento, come attesta un'altra ricevuta¹⁸⁰.

Un salto di qualità: un'altra vendita presso il perito Mariangeli

Il primo marzo 1886, il collezionista riprende a frequentare le vendite del perito Mariangeli, dove aveva acquistato numerosi articoli nel giugno dell'anno precedente: ora acquista, per 130 lire, un «tappeto di seta antica degli Abruzzi». Ma è alla vendita di oggetti antichi del 18-19-20 e del 22-23-24 marzo, che il suo collezionare conosce una vera impennata: il cassiere di Mariangeli rilascia tre ricevute, la prima di 1.262 lire, la seconda di 2.837,89 lire e la terza di 2.080 lire, a seguito degli acquisti delle tre tornate¹⁸¹.

In quattro fogli, accanto ai numeri di catalogo, il collezionista ha incolonnato tutto quel che ha comprato: il totale comprende sedici quadri, diciotto stoffe, quarantacinque maioliche, sedici bronzi, sei mobili, cinque cere e, non enumerati, 'diversi', fra cui avori, tazze, smalti, croci, incisioni e anfore. Il dipinto più importante fra quelli acquistati è il polittico integro, che figurerà in collezione con il n. 85, nella parete di fondo della galleria grande, e nel catalogo con l'attribuzione berensoniana a 'scuola siciliana' (misura 225 x 195 cm e costa 546 lire; la nota in catalogo specifica: «Roma 1886 Vend[it]a Mariangeli Pio nel cui catalogo era attribuito a Scuola Senese del Sec. XV»). Nella ricevuta di acquisto si specifica 'trittico d'altare' (n. 26) e 'vedi n. del catalogo 270', che è il corrispondente numero di vendita.

Gli altri acquisti sono 'due quadri in tela, rapp: architetture, con cornici in legno' di scuola del Pannini (1,10 x 0,90, n. 115), che sembrano non confluire in catalogo (sono probabilmente quelli grandi conservati ai Colli: misurarli); una *Madonna* 'e paesaggio nel fondo' 'originale di scuola Umbra' (olio su tavola, 0,56 x 0,48, n. 406), che si può riconoscere nel n. 145. del catalogo grazie alla nota «Roma 1886 Vend[it]a Mariangeli ove era attribuita a Scuola Umbra» (è il *Busto di Madonna orante* che il collezionista proverà a considerare come opera di Ercole Grandi, è un'opera che gli costa 262,50 lire e misura in catalogo 45 x 35 cm, forse in virtù di una mancata misurazione della cornice, **tav. LXXIV**); un 'Putto' di scuola fiamminga (olio su tela, n. 416), che va riconosciuto nel *Ritratto di bambino* di ignoto olandese del Seicento, che compare al n. 26 del catalogo, un dipinto «Comp[rato] a Roma nel 1886 da Mariangeli» (80 x 63 cm, 136,50 lire); una *Madonna con Bambino e San Giovanni* di scuola fiorentina (olio su tavola, n. 385), che corrisponde al n. 328 del catalogo («Maniera di Andrea del Sarto. Brina Francesco?», comprato a «Roma 1886 Vend[it]a Mariangeli Pio», per lire 110.50); una *Madonna in trono con Bambino e i Santi Pietro e Paolo* di 'scuola antica' e 'con cornice di legno stile bizantino' ('in tavola dipinto a tempera fondo oro', 0,97 x 0,49, n. 468) – accanto alla voce del catalogo il collezionista annota a penna 'firmato Simon Memmi' –, che in collezione dovrebbe corrispondere al n. 53, anche se non corrispondono le misure (76 x 44 cm – è possibile un errore nel catalogo di vendita), ossia il dipinto di «Scuola Senese del Sec. XIV», una «*Madonna con bambino in trono e due Santi Pietro e Paolo*»: a favore dell'identificazione parla chiaro la nota «Comp[rato] a Roma nel 1886 alla vendita Mariangeli che vedea la firma di Simone Memmi nel rolo che tiene il bambino in mano»); una

¹⁸⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta 15

¹⁸¹ Vedi S. Aglietti – D. Rose, *La villa di Quinto Voconio Pollione*, in *Tra Alba Longa e Roma. Studi sul territorio di Ciampino*, Ciampino 2008, pp. [American Academy in Rome: 465.8.Cia.AR ; British School at Rome: 691.LAZ.235 ; Istituto Svizzero di Roma: Monografie Aa 1087]

Madonna con Bambino e quattro Santi della ‘scuola di Simone Memmi’ con le stesse misure («0,97 x 0,49»), che si dovrebbe identificare nel n. 57 (in catalogo è «di Simone Memmi», una «*Vergine in trono con Bambino adorato da 4 Santi*», costa 200 lire e misura 95 x 49), se è vero – come ipotizzo – che qui il collezionista si confonde nell’indicare la provenienza: scrive in catalogo «Comp[rato] 1894 Firenze da Ciampolini provenienza M[arche]se Franzoni», ma una prima redazione, poi cancellata, recava la scritta «Roma. Vend[ita]»); la «*Madonna in trono con il Bambino: ai piedi due figurine di frati in atto di preghiera*» (n. 490 bis), che corrisponde alla *Madonna con Bambino e due piccoli monaci* (n. 78 del catalogo), poi riconosciuta da Berenson a Bicci di Lorenzo, acquistata per 199,50 lire; ‘due quadretti’ con un ‘Crocifisso’ e un ‘Cristo nel sepolcro’, di ‘antica scuola’ (tempera su tavola, n. 470 bis): il primo è il n. 287 (‘Cristo in croce tra Maria e S. Giovanni’ di scuola senese del Trecento, lire 12), il secondo è il n. 223 (‘Cristo nel sepolcro fra Marie e S. Giovanni’, scuola fiorentina del Trecento, per 13,10 lire); due ‘vedute di Napoli’, ‘originali firmati di Ackart’ (‘tempera’, n. 477), e non può che trattarsi dei nn. 259 e 260 del catalogo, sebbene qui siano indicate come gouaches (per 43,50 lire, «1886 in Roma alla Vendita Mariangeli – Apparteneva al Deputato», con uno spazio lasciato vuoto: evidentemente il collezionista non ricorda il nome del collega parlamentare); un ‘Crocifisso con ai piedi le Marie e santi, ed in alto cherubini’ (‘tavola dipinto a tempera con fondo oro’, n. 483 bis), che corrisponde al n. 215 (‘Cristo in Croce fra gli Apostoli e Marie’, poi della bottega di Giotto per Suida, lire 66,05)¹⁸².

Basilea

Un centro di importanza primaria per gli acquisti europei del collezionista – di certo non può competere con le capitali italiane del commercio d’arte: a Firenze il collezionista acquisterà in tutto 119 dipinti e a Roma 59; ma con gli altri centri (Torino, 28 dipinti; Napoli, 21; Venezia, 11) – è la città svizzera di Basilea, dove in tutto il Bordonaro acquisterà diciannove dipinti, in tre occasioni diverse (1886, 1887 e 1888) da vari mercanti (Auguste Newmann, di Zurigo, Fr. Jenny e Casimiro Jeker), oltre a partecipare alla vendita all’asta della collezione del colonnello Pfau.

Auguste Newmann, Shilling-Kellermann e la collezione di Benedict de Anton Maeglin

Nel contesto degli acquisti svizzeri, un posto di rilievo spetta alle opere che il collezionista si assicura da «Shilling Kellermann». In primo luogo per la *Deposizione dalla croce* acquistata come Hans Baldung Grien e riferita prima a Mathias Grünewald, da Adolph Goldschmidt nel 1896, e poi a Hans Holbein il Vecchio, da Hermann Voss nel 1908, un’orbita in cui il dipinto graviterà anche negli studi successivi (n. 129, **tav. LXIX**). È un dipinto di grandi dimensioni (127 x 62 cm), che il collezionista acquista per 3.300 lire.

Al pari della *Deposizione*, altri quattro dipinti provenienti dalla collezione di Shilling saranno collocati in galleria: si tratta di un «*Eliseo che dispensa i pani*», considerato il «bozzetto dell’affresco nella scuola di S. Marco a Venezia» di Jacopo Tintoretto (n. 52, 46 x 38 cm, lire 220, **tav. XVII**); del *Ritratto di Margarita Ziffer*, acquistato come «Cranach» e riferito in catalogo al «giovane» (n. 90, 86 x 78 cm, lire 550, **tav. XLII**); di un *Matrimonio mistico di Santa Caterina* attribuito a Antonio Correggio (n. 103, 76 x 48 cm, per lire 428, **tav. LI**); di una *Madonna con Bambino fra San Girolamo e Sant’Antonio da Padova*, per il quale il collezionista riporta come «lo Shilling lo vendé pro Giov[anni] Bellini» e poi passerà, con la prima visita di Berenson, nel catalogo di Vincenzo Catena

¹⁸² *Catalogo della vendita di oggetti antichi consistenti in articoli medievali, tritici e quadri, sculture in legno ed in avorio, mobili, stoffe, porcellane, ceramiche, ori, argenti, articoli di curiosità, bronzi di scavo nonché tutti i marmi, pietre, piombi scritti ed altro rinvenuti nella villa romana di Q. Voconio Pollione*, Roma 1886, p. 27, 36, 38, 43-44

(n. 106, 60 x 88 cm, 330 lire, **tav. LIV**); infine, di un «*Interno di macelleria*» attribuito a David Teniers «presso il proprietario», un riferimento di cui però il collezionista dubita (n. 181, lire 374,50): sarà esposto nella «Stanza dei Disegni», insieme a molte opere di area fiamminga.

Altri tre dipinti, di minore importanza, sono acquistati presso Shilling Kellermann: una copia dalle «*Tre figlie di Palma il Vecchio*», firmato da Louis Hoffmann e datato 1841 (n. 247, lire 321); una «copia da Rembrandt» rappresentante un *Ritratto* (n. 304, lire 107) e un «*Medico seduto dinanzi a un libro che osserva il liquido contenuto in una fiala e donna che sta dietro a guardare*» attribuito a David Ryckaert (n. 396, 32 x 39 cm, lire 160,50).

Sempre nelle note del catalogo relative alla *Deposizione* di Holbein si trova un'informazione di grande interesse per stabilire la provenienza di queste opere acquistate da Shilling a Basilea: «Proviene dalla collez[ione] di Ant[oni]o Maeglin zio di Shilling e Newmann che legò al Museo di Bâle un bellissimo Memling marcato I M sotto il N° 104 del Cat[alogo del] M[useo di] Bâle». È un'informazione che ha riscontro nelle altre voci di catalogo relative alla stessa occasione. Grazie alle note relative al *Matrimonio mistico* creduto di Correggio, possiamo decifrare meglio i ruoli giocati dai personaggi in questione: il collezionista annota di «Shilling-Kellerman che vendea per c[ont]o Auguste Newmann» e che questa collezione di dipinti «servì di nucleo alla galleria di Basilea». Un terzo elemento aiuta a inquadrare la personalità di Auguste Newmann: è definito «Agente» e «di Zurigo». Bisogna desumere il quadro seguente: Shilling Kellermann non è altri che l'erede della collezione di «Antonio Maeglin», e ha deciso di donarla, in parte, al museo di Basilea, e in parte di venderla tramite il mercante di Zurigo Auguste Newmann.

Benedict de Anton Maeglin figura fra i donatori del Kunstmuseum di Basilea, almeno per un'opera davvero notevole come la grande *Incoronazione di Maria fra angeli e Santi* oggi assegnata a un pittore di Augusta verso il 1470 (Basilea, Kunstmuseum, inv. 473, 127 x 111,3 cm), donata da Maeglin nel 1864.

Il mercante Jenny

Oltre agli acquisti presso Shilling, Bordonaro si reca presso un altro «mercante di quadri» di Basilea, Fr. Jenny, e si assicura tre dipinti di un certo rilievo: due piccoli *pendants* su rame attribuiti a David Teniers (nn. 189 e 191, 265 lire ciascuno, **misure, tav. LXXXIX**) e un *Ritratto virile* assegnato dubitativamente a Tobias Stimmer (n. 203, 44 x 32 cm, 420 lire), troveranno tutti collocazione nella «Stanza dei Disegni». Il collezionista tornerà a frequentare il negozio di Jenny due anni dopo.

Strasburgo

In questo contesto bisogna collocare l'unica occasione di acquisto che il collezionista mette a segno a Strasburgo nel 1886: presso la «V[edo]va Edel-Berchel mercantessa di quadri», come ricorda in catalogo. Si assicura tre dipinti: i *Suonatori* di Franz Janneck (n. 183, 22 x 29 cm, lire 107) e due ritratti di Christian Dietrich (nn. 345-346, anch'essi per 107 lire – non sono note le misure).

Monaco di Baviera, ancora Meyer

Il collezionista ritorna a Monaco di Baviera, a acquistare presso il «mercante» Meyer: nel 1886 è la volta del *Vaso di fiori* firmato da Otto Marcellis (n. 186, lire 340); dei *pendants* con una *Festa di villaggio* e un *Ciarlatano*, con monogramma SHE e data 1720 letta dal mercante, che in catalogo figurano come maniera di Teniers (nn. 306-307, lire 69); un ovale con un *Paesaggio* fiammingo del Settecento (n. 314, lire 105; due *Vasi di fiori* con il monogramma JMH, correttamente sciolto in Johann Michael Hambach (nn. 317-318, lire 52, **tav. CX**); due «copie da Van Ostade», con un *Interno di osteria* e un' *Operazione chirurgica*, che «Meyer dice copia di Brower», dove poi il collezionista ritrova un monogramma, «sotto

segnato SS» (nn. 319-320, lire 21, 22 x 19 cm); due *pendants* di paesaggisti fiamminghi del Settecento (nn. 353, 379, lire 26); un altro *Paesaggio* fiammingo settecentesco, che Meyer «dava per F. Van Bommel», «ciò che non è» secondo il senatore (n. 369, lire 21); un dipinto «simile» a quest'ultimo, «su cartone» (n. 373, lire 21). Infine, senza data, ma acquistati sempre a Monaco sono una natura morta con *Frutta e verdura* di David De Heem (n. 315, lire 75, senza il nome dell'antiquario) e una *Scena biblica* firmata da Leandro Bassano (n. 225, lire 50, 29,5 x 46,5, **tav. CIII**) ma il senatore non è certo di averlo comprato a Monaco e mette un punto interrogativo.

Pisa: restauri, acquisti e fotografie

Per la grande *Deposizione* tedesca (**tav. LXIX**) e per la scena di genere attribuita di Teniers appena comprati a Basilea, il collezionista decide di provvedere a interventi di restauro o puliture, come segnalano le sue note in catalogo, e si rivolge al restauratore «Luperini di Pisa». Nel primo caso, possediamo solo un'informazione del costo del restauro della «tavola che era stata ridipinta» è di «£ 2/mila circa per spese di restauro». Nel secondo caso, Bordonaro non è soddisfatto del lavoro di Luperini: la «ripulitura» è definita «soverchia». La ragione addotta è la presenza di una «firma», ossia una «marca», cioè un monogramma, che «scompare» per effetto della pulitura. Il collezionista serba memoria delle iniziali «cancellate»: «V. W.»: per questa ragione dubita dell'attribuzione di Shilling a Teniers («ricordo che non era quella di Teniers malgrado per tale figurasse il quadro presso il proprietario»).

Non è tuttavia da escludere la possibilità che il monogramma fosse apocrifo e che Luperini abbia deciso di eliminarlo in quanto non pertinente alla stesura pittorica originale.

È quindi chiaro che il senatore si sia recato a Pisa al ritorno dalla Svizzera. Nella città toscana, acquista, sempre nel 1886, due dipinti che rimarranno fra i più celebri della sua collezione, i due *Santi Pietro e Paolo*, oggi alla Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, al tempo attribuiti a Lorenzo Monaco e presto riferiti a «Barna» da Berenson, a Francesco Traini dal collezionista e infine a Lippo Memmi (nn. 83, 85, per 420 lire, 91 x 47 cm ciascuno, **tav. XL**). Il senatore li acquista «per ½ Oreste Orsolini», un «mercante di quadri» con il quale avrà a che fare anche in seguito, nel 1891, e in catalogo segnala anche il precedente proprietario, Luigi Gucci. Un altro dipinto tutt'altro che secondario viene acquistato tramite Orsolini: la *Deposizione nel sepolcro* di Lattanzio Gambara (n. 136, lire 500, 200 x 140 cm, **tav. LXX**): e il senatore in catalogo ricorda che «la venditrice era Anna Casini». Sempre da Luigi Gucci, il collezionista acquista un *Ritratto di marito e moglie* che poi attribuirà a Cornelis Verspronck (n. 174, lire 200, 91 x 115 cm). È di sicuro in questo frangente che il collezionista affida ai fotografi pisani Van Lint (che ha sede in Piazza dei Cavalieri) il suo *Matrimonio mistico di Santa Caterina* attribuito a Correggio e acquistato a Basilea (n. 103, **tav. LI**).

1887

Raffaello e Ugo Venturini

Gli acquisti effettuati presso la ‘Galleria di quadri e di oggetti di antichità di Raffaello Venturini’, con sede a Firenze, in Lungarno Guicciardini, 7 bis, sono segnati in una lista redatta su carta intestata della galleria antiquaria, datata 1887:

S. Girolamo di Guercino	200
Rosso fiorentino Sacra famiglia tav.	400
Fiammingo quadretto di genere	80
Cristo al orto di Paolo Veronese	250
Daniel da Volterra Sacra famiglia tav.	400
Ritratto Spagnolo Contessa di Lemos (?)	50
Ritratto in Tavola Veneziano senza cornice	230
Tintoretto Miracolo di S. Luca	550
Albano Diana al bagno	900
Maddalena di Guido	150
	<hr/>
	3210
Madonnina del Battoni	50
	<hr/>
£	3260

Quattro di questi dipinti sono identificabili nel catalogo: la *Sacra Famiglia* di Daniele da Volterra è il n. 96 (la provenienza ricordata in catalogo è «Firenze 1887 da Venturini», **tav. XLVII**), il «Ritratto in Tavola Veneziano senza cornice» è il n. 202 (*Ritratto virile*, «Firenze 1887 da Venturini che l’attribuiva a Moroni»), il «Cristo al orto di Paolo Veronese» è il n. 313 («1887 Firenze da Venturini»).

Degli altri otto dipinti acquistati, non si trova invece traccia in catalogo: il «San Girolamo di Guercino» non può essere l’unico Guercino presente in collezione (n. 344 – un *San Giovanni Battista*, acquistato nel 1884 per 350 lire), né il *San Gerolamo penitente* acquistato come Bellini a Torino nel 1894 (n. 40), né il *San Gerolamo nello studio* (n. 21), acquistato effettivamente da Venturini ma nel 1892, come «Filosofo» di «Metsis»; il «Tintoretto Miracolo di S. Luca», del valore di 550 lire, non è il n. 52 (una *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* acquistata a Basilea nel 1886); e nessuna ipotesi si può avanzare per la «Sacra famiglia» di «Rosso fiorentino», acquistata per 400 lire; per il «Fiammingo quadretto di genere», costato 80 lire; il «Ritratto spagnolo Contessa di Lemos (?)», assicuratasi per 50 lire; per l’«Albano Diana al bagno», del valore di ben 900 lire; per la «Maddalena di Guido», del costo di 150 lire e infine la «Madonnina del Battoni» di 50 lire. Sono dipinti che, con ogni verosimiglianza, vengono inizialmente collocati nelle altre proprietà del collezionista e che non verranno rimossi nel 1896, al momento dell’allestimento della villa delle Croci. Si potrebbe identificare uno di essi in un *Ritratto di donna*, di area culturale spagnola oggi esposto al piano terreno di villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci.

Invece in catalogo un altro dipinto è segnalato come acquistato a «Firenze 1887 da Raff[ae]llo Venturini»: si tratta del n. 94, una *Santa* attribuita a Filippino Lippi (su tavola, 67 x 49 cm, 800 lire) (**tav. XLV**). In un altro caso, il n. 252 – una *Cena in casa di Simone il Fariseo*, creduta di Carletto Caliarì (sempre per 800 lire) – si specifica: «Firenze 1887 da Ugo Venturini». Infine, due dipinti sono acquistati dal collezionista a «Firenze da Venturini» nel 1887, senza specificare se il venditore è Raffaello o Ugo: si tratta del n. 297, un *Gesù e San Giovanni* attribuito a Andrea del Sarto costato 50 lire (non sono note le misure) e del n. 363, una «*Resurrezione di Gesù Cristo (marcato GR)*» che per il collezionista è di scuola italiana o fiorentina del Seicento, per lui era «Venturini che erroneamente nelle iniziali vi leggeva Giulio Romano» (120 lire, non sono note le misure).

Grazie alle ricerche di Barbara Bertelli, possiamo ricavare alcune informazioni a proposito dei movimenti dell’«antiquario Raffaello Venturini, che nel 1863 risultava in Via dei Bardi, nel 1873 risulta in Via Maggio»¹⁸³; per esempio, il 28 marzo 1869 acquista un «Quadro dipinto su tela rappresentante un Capitano» del Seicento, alla vendita della collezione Galli Tassi, stimato 60 lire¹⁸⁴ (è anche uno dei trentanove invitati «alla licitazione per la vendita degli oggetti d’arte Galli Tassi»,

¹⁸³ B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l’Unità d’Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d’arte*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell’arte, ciclo XXIII, Università degli Studi di Udine, relatore D. Levi, a. a. 2011/2012, p. 108.

¹⁸⁴ B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze* cit, p. 170.

fra i quali ritroviamo i nomi maggiori dell'antiquariato fiorentino alla fine degli anni sessanta¹⁸⁵); fra il 20 e il 29 agosto 1869, si trova in vendita, «esposto nello studio di Raffaello Venturini, Via de' Bardi n. 60» «un gran quadro in tela senza restauro, guidicato da professori opera originale di Guercino da Cento»¹⁸⁶.

Firenze: la collezione del cavalier Emilio Eherenfreund

Alla vendita della collezione Eherenfreund, il collezionista si assicura una *Madonna con Bambino e angeli* di Sano di Pietro (**tav. XXXIX**, n. 80, lire 315, 93 x 63 cm) e un *Paesaggio* di Herman Swanevelt (n. 230, lire 169, 34 x 60 cm)

[Vedere il Catalogo della collezione di oggetti dell'arte antica e di curiosità appartenente al signor cavaliere Emilio Eherenfreund, Firenze 1887, alla Biblioteca degli Uffizi]

Firenze: dipinti acquistati presso un certo Pescetti

Nello stesso frangente, il collezionista ricorda in catalogo di aver acquistato una *Assunzione della Vergine* di Luca Giordano, da un certo «P. Pescetti» (n. 237, per lire 150, 45 x 35 cm). Confronterà il suo «fine quadretto» con le tele del pittore napoletano nella chiesa di Santa Maria della Salute a Venezia – a indicare una vicinanza di soggetto – e ne stabilirà la superiorità del suo dipinto. Inoltre, il collezionista si assicura un dipinto che crede dubitativamente di Lelio Orsi, con un *Cristo agli Inferi* (n. 141, lire 60, 53 x 36 cm).

Firenze: una replica da Parmigianino acquistata presso un antiquario dimenticato

Il senatore ricorda anche in catalogo di aver acquistato a Firenze nel 1887 una *Madonna con Bambino* di scuola di Parmigianino (n. 120, lire 100, 37 x 29 cm, **tav. LXIII**), ma non specifica da quale antiquario effettuò l'acquisto.

Acquisti a Palermo: Santoro di Cesare

Come ricorda nel catalogo del 1898, il collezionista acquista nel 1887 la *Sacra Famiglia* di «Giulio Romano, o meglio autore fiammingo che lavorò in Italia» (cfr. n. 2), che è detta «proveniente dai quadri di Santoro di Cesare di Palermo» (56 x 50 cm, per 200 lire). Dalla stessa collezione palermitana provengono altri dipinti, alcuni dei quali non irrilevanti: un'*Annunciazione* fiamminga del Quattrocento (n. 109, 91 x 71 cm, pagata 300 lire, **tav. LVI**) – e in catalogo si ricorda che presso i proprietari precedenti «passava per Antonello da Messina»; un grande trittico con un'*Adorazione dei pastori* al centro, a sinistra un'*Annunciazione* e a destra un *Riposo durante la Fuga in Egitto* (n. 111, 110 x 90, 150 lire, **tav. LVIII**); il bozzetto, attribuito a scuola tiepolesca, con il *Martirio di S. Stefano* (n. 206, 59 x 48 cm, lire 80) e un piccolo olio su rame con un *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di scuola napoletana del Settecento (n. 242, 22 x 16 cm, lire 60).

Con ogni probabilità, Santoro di Cesare «fu Raimondo» va identificato in uno dei tre imprenditori che nel 1864 si aggiudicano un appalto indetto da Vincenzo Florio per la costruzione di «uno scalo

¹⁸⁵ B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze* cit, pp. 241-242.

¹⁸⁶ «La Nazione», 20 agosto 1869, cit. in B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze* cit., p. 73.

di alaggio e correlativo cantiere navale nel porto di Palermo» per consentire la riparazione delle navi¹⁸⁷.

Ancora Basilea: la vendita della collezione di Matthäus Pfau

Nel 1887 il senatore acquista quattro dipinti alla vendita dei beni del colonnello Pfau che si tiene a Basilea.

Si tratta dell'*Annunciazione* assegnata a Louis Finson (n. 16, 107 x 74 cm, lire 320, **tav. V**); «proven[iente dalla] galleria Pfau del castello di Kybourg»; del *Cristo risorto* dato a Bartolomäus Bruyn (n. 139, 90 x 78 cm, lire 250); di una monumentale *Flagellazione di Cristo con i donatori*, riferita a Franz Badens (n. 204, 168 x 123 cm, lire 1110) e di un *Cristo coronato di spine* su rame, creduto di Denis Calvaert (n. 231, 57 x 42 cm, lire 230). Nel catalogo della vendita della collezione Pfau, si può identificare con sicurezza il Franz Badens: con la stessa attribuzione, è il n. 85 (vedi scheda n. 85)¹⁸⁸.

Matthäus Pfau-Geilinger (Winterthur, 13 gennaio 1820 – Kyburg, 27 luglio 1877) è un commerciante che, oltre a essere colonnello («Oberstleutenant», dal 1861), svolge una discreta attività politica: di orientamento democratico, è presidente del distretto («Bezirksrat») nel 1849; presidente del cantone di Zurigo dal 1854 al 1862, sindaco di Winterthur dal 1857 al 1864. Nel 1864 acquista dalla famiglia di conti polacchi dei Sobansky il castello di Kyburg, una rocca altomedievale a poca distanza da Winterthur e a venticinque chilometri da Zurigo, dove andrà ad abitare con la famiglia¹⁸⁹. Qui viene ospitata la sua collezione di dipinti, aperta a «artisti e amatori» giornalmente e corredata di un catalogo pubblicato dal proprietario¹⁹⁰.

Pisa: due pendants attribuiti a Carlo Maratta

Il collezionista compra anche a Pisa due *pendants* attribuiti a Carlo Maratta: entrambi raffigurano *Gesù Bambino e San Giovannino* (per lire 250, nn. 131-132, 52 x 71 cm ciascuno), in diverso atteggiamento amoroso, e sono acquistati presso un Giovanni Bucchioni. Bordonaro ricorda anche la provenienza dalla galleria «Matteucci».

1888

Roma: la vendita Scalabrini

Fra il 20 febbraio e il 3 marzo 1888 il collezionista partecipa a una vendita che si rivelerà decisiva per la formazione della sua raccolta di dipinti. È indetta dalla ‘Società Romana di Vendite all’incanto di Oggetti di Belle Arti’ gestita da ‘Giacomini e Capobianchi’ e all’asta passa la collezione

¹⁸⁷ O. Cancila, *I Florio. Storia di una dinastia* cit., p. 148, nota 270. I suoi soci sono Giovanni Barba e Rosario Patania. Il documento citato da Cancila si trova in Archivio notarile distrettuale di Palermo, Notaio Giuseppe Quattrocchi, rep. 447, 27 ottobre 1864.

¹⁸⁸ *Basel. Versteigerung von Antiquitäten. Collection des Schlosses Kyburg (bei Winterthur) aus dem Nachlasse des Herrn Oberstlieutenant Pfau selig. Auction den 12. und 13. September 1887 jeweilen von 2 Uhr Nachmittags in Stadt-Casino unter Leitung des herrn Elie Wolf Antiquar, welcher auch Aufträge übernimmt*, [Basilea 1887], p. 12.

¹⁸⁹ Fortunatamente su questo collezionista esistono dei contributi specifici: N. Egli, *Mauern zum Erzählen bringen: Matthäus Pfau, das Indizienparadigma und das Proto-Museum auf Schloss Kyburg (1864-1877)*, in ‘Mittelalter. Moyen Age. Medioevo. Temps medieval. Zeitschrift des Schweizerischen Burgenvereins’, XVIII, 2013, pp. 108-111; N. Egli, «*Das fast in Vergessenheit geratene Kyburg fing an, sich zu beleben*». *Matthäus Pfau und Schloss Kyburg (1864 – 1877)*, in ‘Heimatspiegel’, supplemento al ‘Zürcher Oberländer’, gennaio 2013, pp. 1-7.

¹⁹⁰ M. Pfau, *Gemälde-Galerie*, Winterthur 1864.

Scalambrini. In una busta a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci si conservano le ‘Ricevute della Vendita Scalambrini’, come ha scritto il collezionista nell’ intestazione.

Alcune ricevute singole attestano gli acquisti compiuti nei primi quattro giorni della vendita, fra il 20 e il 24 febbraio, quando sono battuti in prevalenza oggetti antichi. Il 20 febbraio: n. 184, un «Vaso etrusco», per 39,99 lire, che in realtà, nel catalogo della vendita è una «Grande Idria a due manici in terra cotta con figure nere; da un lato vedesi Ercole giacente presso una mensa, dietro di lui, Minerva armata dell’egida e della lancia; sul campo i nomi dell’uno e l’altro in caratteri greci antichi; dall’altro lato le figure in piedi di Minerva, Ercole e Mercurio. Importante Vaso di stile greco-arcaico; (restaurato). Alto m. 0,50»; n. 189, «Grande vaso etrusco» (ricevuta), lire 96,69: «Grande cratere a due manichi; terra cotta con rappresentanze ed ornati gialli sopra fondo nero. Arte Greco-Italica. Alto m. 0,49» (catalogo della vendita); il 22 febbraio: n. 444, un «Gioiello» (ricevuta), per 29,45 lire: «Gioiello per collana, in oro con guarnizione di Perle» (catalogo); il 23 febbraio: n. 545, «2 quadri Orizzonte», per lire 329,60, che nel catalogo della collezione figurano ai nn. 243-244, con cambio di attribuzione a Vanvitelli; n. 547, «Quadro. Salvatore tavola firmata», per lire 441,10, ossia il «Salvatore in atto di benedire» di scuola fiorentina della vendita, che figura in catalogo prima come Domenico Ghirlandaio e poi, dopo il passaggio di Charles Loeser, come Filippo Lippi (n. 101, **tav. LII**); «n. 566, Quadro. Oraz[ione] nell’Orto», per lire 31,99, in vendita come anonimo e in collezione come Lanfranco (n. 113); n. 589, «Scrivania Volpato», per 16,85 lire: è il lotto descritto come «Scrivania, con gruppo rappresentante il Tempo; antica terraglia di Volpato»; i nn. 598-599, «due mattonelle», per 20 lire: sono mattonelle «rotonde in antica majolica degli Abruzzi, rappresentanti» l’una «S. Francesco», l’altra «decorata a figure e paesaggio» con «cornice nera e oro» di diametro fra i 19 e i 20 cm; il 24 febbraio: n. 665, un «Quadro (tavola lombarda Madonna)», per 109,10 lire, è la *Madonna con Bambino* presentata alla vendita come «Scuola lombarda XVI secolo» e in collezione al n. 205 (**tav. LXXX**), prima come scuola lombarda e poi con un’ipoteca del senatore in direzione di Giampietrino o Boltraffio; n. 681, «Tettiera e Zuccheriera», per lire 28,40, che risponde alla «Théttiera e Zuccheriera; porcellana della China decorata a figure, ornati d’oro e medaglioni in *camaïeu* rosa»; il 25 febbraio: n. 716, un «Medaglione», per lire 3,15: che corrisponde al «Medaglione di bronzo dorato, portante il busto del papa Alessandro VII (Ghigi) datato MDCLXIV. Diam. mill. 105»¹⁹¹.

Dipinti acquistati per il cognato Giuseppe D’Alì all’asta Scalambrini

Sono numerosi – e acquistati per cifre alte – i dipinti che il collezionista si assicura il 29 febbraio. In una busta si trova un’annotazione che spiega la destinazione dei dipinti acquistati in questo frangente: «Vend[i]ta 9^a D’Alì £ 2448.55», che è la cifra spesa il 29 febbraio. Il Bordonaro è stato probabilmente incaricato dal socio e parente di recarsi a un’asta e di acquistare per suo conto un contingente abbastanza notevole di dipinti:

Si tratta dei lotti n. 1051, «Quadro trittico fondo oro», per 367,60: un dipinto di grande interesse a giudicare dalla descrizione: attribuito a Simone Memmi, della scuola senese del Trecento, è un «Trittico a fondo d’oro; nel mezzo vedesi la Vergine col Bambino, a destra S. Bartolomeo ed a sinistra S. Francesco; pittura a tempera. Tavola alta m. 1,57 – 1,66»; n. 1056, un «Quadro grande», per 493,60 lire, che è la «Sacra Famiglia ed un Angelo», «di bel colorito e franca esecuzione», assegnato alla vendita a Carletto Caliarì (94 x 118 cm); n. 1057, un «Quadro mezzano», lire 210,10, che si identifica nella «Cena in Emaus; quadro di magnifico colorito», della scuola di Paolo Veronese (una tela di 114 x 76 cm); n. 1058, un altro «Quadro mezzano», per 109,10 lire, con una «Scena Familiare» creduta di Jacopo Bassano (61 x 74 cm); n. 1061, «Due quadri grandi», per 399,10 lire: di Rosa da Tivoli, «Due Quadri compagni rappresentanti paesaggi con animali. Cornici dorate tele alte m. 0,96 – 1,32»; n. 1062, «Due quadri», ancora per lire 399,10 e in catalogo «compagni del precedente» lotto; n. 1064, un «Quadro mezzano», per lire 37,85, attribuito alla scuola di Poussin, con «soggetto ignoto», «cornice dorata», 47 x 69 cm; n. 1065, un «Quadro grande», per 89,30 lire, attribuito alla vendita alla scuola fiamminga del Cinquecento: «Bel Paesaggio con figure. Cornice dorata tela alta m. 1,12 – 1,48»; n. 1069, un «Quadro piccolo», per lire 42,05, che corrisponde a una «Pietà» di autore ignoto, con «cornice intagliata e dorata», una «tela ovale» di 40 x 34 cm; n. 1076, un «Quadro grandissimo», per lire 136,60: ossia un «Grande Paesaggio» di ignoto,

¹⁹¹ Il catalogo della vendita Scalambrini si trova ai Tatti: le indicazioni relative ai vari lotti acquistati dal senatore sono rispettivamente alle pagine e ai numeri indicati di seguito. Le trascrizioni delle voci relative ai dipinti si trovano direttamente nelle schede. *Catalogo della collezione Scalambrini di Roma. Antichità greche e romane, sculture in marmi, mosaici, bronzi, terre cotte, vetri, intagli, camei e medaglie. Oggetti d’arte e curiosità. Sculture del Rinascimento, quadri di autori classici, stoffe, arazzi, majoliche, porcellane, bronzi, ferri, mobili ecc. Appartenenti al Ceto Creditorio di Giuseppe Scalambrini*, Roma 1888, pp. 13 (n. 184), 14 (n. 189), 32 (444), 48 (n. 589), 49 (nn. 598-599), 60 (n. 681), 64 (n. 716).

sempre con «cornice intagliata e dorata», una tela di 137 x 194 cm; n. 1078, una «Tela grande», per lire 78,80, con un «Tempio della Sibilla a Tivoli», sempre di ignoto, su tela (197 x 170 cm); n. 1079, un altro «Quadro piccolo», per lire 13,70, con un «S. Antonio ed il Bambino», con «cornice dorata», una tela di 78 x 70 cm; n. 1081, «6 Quadretti», per lire 72,65, che anche in catalogo figurano solo come «Sei Quadretti vari» (senza misure)¹⁹².

Il collezionista torna alla vendita il 2 marzo e nell'undicesima tornata si assicura altri dipinti:

In un primo elenco redatto dal collezionista, troviamo gli acquisti alla «Vend[it]a Scalabrini 11^a» tornata, «Quadri», che si tiene il 2 marzo. Sono segnati i numeri del catalogo di vendita (poi barrati a penna), i nomi degli artisti e il prezzo. A matita blu, con le lettere A e B, il collezionista riporta la sessione dell'undicesima vendita. È probabile che i dipinti segnati con la lettera 'A' siano quelli acquistati per D'Alì, perché non figurano nel catalogo della collezione; mentre tutti i dipinti segnati con la lettera 'B' si identificano facilmente nel catalogo. Nel complesso, troviamo i seguenti dipinti: «n. 489, 'A' Scuola Domenichino, lire 84,05», ossia, nel catalogo della vendita, il dipinto a «Soggetto religioso. Cornice dorata. Tela alta m 0,87 x 1,15» di scuola del Domenichino, che non figura nel catalogo della collezione; n. 1236, B Civerchio, lire 861,10 («Quadro grande»), un dipinto di notevole importanza, che in collezione figura al n. 50; il n. 1237, «B Uggione (Lombardo)», lire 399,10 («Quadro mezzano»), che si identifica nel *Presepe* attribuito a «Marco Uggione» alla vendita e nel n. 146 del catalogo della collezione («Marco Oggiono?», *Natività*, comprata appunto per 399 lire alla «Vendita Gius[eppe] Scalabrini», con errore di memoria riguardo alla città: «Firenze»; n. 1245, 'A', Scuola Veneziana, lire 252,10 («Quadro grande»): si tratta di una «Vergine, il Bambino, S. Giuseppe, S. Giovanni e S. Caterina» di scuola veneziana del Cinquecento, su tela (84 x 139 cm); il n. 1247, 'B', «Resurrez[io]ne Cristo (Mazzolino da Ferrara, lire 105,10)» («Quadretto»), un quadro considerato «d'ignoto ma valente pittore del principio del 1500» nel catalogo della vendita, che manterrà il riferimento al Mazzolino in collezione (n. 114, **tav. LXII**); il n. 1249, 'B', una «Tavola fondo oro, lire 359,10», che nella ricevuta di acquisto figura come «Quadro grande in tavola»: si tratta della *Madonna con Bambino fra i Santi Pietro e Paolo*, che è il n. 209 della collezione, poi come Bicci di Lorenzo per «Berenson e moglie»; il n. 1251, 'A': «Due quadri Vergine Angelo, lire 78,80» («Due quadretti»), che corrisponde alla voce del catalogo di vendita: «La Vergine e l'Angelo; due pitture su tavola di forma rotonda. Cornici dorate. Diam. m. 0,36» di anonimo, ma non figura in collezione; il n. 1258, 'A': «Centauri e Ninfe, lire 46,25», (in ricevuta: «Quadro grande»), è alla vendita il «Soggetto di Centauri e Ninfe. Cornice dorata. Tela alta m 1,02 – 1,40», un altro dipinto che non figura nel catalogo della collezione; n. 1262 [barrato a penna], B Bacchanale rame (rivenduto £ 56, lire 78,80) è il dipinto, che il collezionista rivende il giorno dopo, figurante alla vendita come «Bacchanale. Cornice di legno dorato. Rame alto m 0,26 – 0,20».

La spesa totale per i dipinti è di 2262,40 lire; segue un elenco di due voci di «Oggetti vari»: il n. 1283, 'B', «16 Vasi assortiti», per lire 35,75, ossia i «Sedici Vasi di forme varie in antica majolica decorata turchino» e il n. 1295, 'B', «Cassetta intarsiata», per lire 54,65: è la «Cassetta con coperchio, intarsiata in tartaruga e madreperla» di 23 x 44 cm.

Il totale della spesa è quindi di 2352,80 lire. I conti, separati per le due sessioni A e B, sono ripetuti in basso. Una ricevuta firmata e bollata dal rivenditore attesta che la cifra di 2.352,80 lire è stata «Saldata». Si conservano anche le ricevute singole di ciascun oggetto acquistato¹⁹³.

In un secondo elenco, eseguito secondo lo stesso criterio, troviamo gli acquisti della «Vend[it]a 12[esim]a», che si tiene il 3 marzo: «n. 947, Bassani A, lire 105,10» (ricevuta: «Quadro grande. Cena in Emaus. Bassano A»), ossia la «Cena in Emaus. Cornice dorata. Tela alta m- 0,91 – 1,14» del catalogo di vendita, attribuita alla scuola di Bassano, che non figura nel catalogo della collezione – ma in realtà relativo all'ottava vendita; «n. 1303, Bronzino, lire 199,60», (ricevuta: «Quadro mezzano»), ossia il «Ritratto di Gentiluomo in costume», che alla vendita è considerato di «Bronzino (Cristofano Allori detto il)» e in collezione figura al n. 327, come scuola del Bronzino; «n. 1305, Cignani, lire 73,55», (ricevuta: «Quadro piccolo. Madonna Cignani»), cioè la «Mezza figura della Vergine» del catalogo di vendita e il n. 296 in collezione; il n. 1307, la «Marina con nebbia» data alla vendita alla «scuola di Giuseppe Vernet. Scuola Francese, secolo XVIII» (46 x 62 cm), corrisponde nell'elenco alla «Marina (Vernet)», acquistata per lire 45,20 (nella ricevuta: «Quadro piccolo. Marina»), ma non presente nel catalogo della collezione; il n. 1308, anch'esso attribuito alla scuola di Vernet alla vendita (76 x 145 cm), nell'elenco figura come: «Marina Vernet A», lire 115,60 (ricevuta: «Quadro grande. Marina A»), nel catalogo della collezione è il n. 312, attribuito a Francesco Fidanza, *Marina*: il prezzo è il medesimo e la provenienza è precisata nelle note del collezionista; «n. 1319, Annunciazione A, lire 29,50», in ricevuta: «Quadro grande» e a matita, probabilmente riflettendo sull'attribuzione: «?», che corrisponde alla «Annunziata della Vergine. Cornice dorata. Tela alta m. 1,27 – 0,85», che non trova riscontro nel catalogo della collezione; infine, alcuni oggetti di pregio, quali il lotto n. 1375, «Coperta bianca», lire 79,85, ossia la «Coperta di tela bianca con giorni di merletto, bordata con quattro ordini di merletto a cartiglia e punto gotico», di 280 x 230 cm; il n. 1376, «Dossello stoffa broccato oro e arg[ent]o», lire 120,85:

¹⁹² Tutte le citazioni dal catalogo di vendita relative ai lotti acquistati per conto di D'Alì figurano in *Catalogo della collezione Scalabrini di Roma. Antichità greche e romane* cit., pp. 99-102.

¹⁹³ Per i dipinti e gli oggetti acquistati all'undicesima vendita, si fa riferimento a *Catalogo della collezione Scalabrini di Roma. Antichità greche e romane* cit., pp. 120-123 (dipinti, per le citazioni si consultino le singole schede), 125 (n. 1283), 126 (n. 1295).

«Dossello e parte di Baldacchino in stoffa color pesca broccata d'oro e di argento e bordata di velluto rosso, il Dossello porta uno stemma ricamato», con misure relative: dossello 230 x 160 cm; baldacchino: 94 x 142; n. 1390, «Medaglione Papa», lire 21,05, che corrisponde al «Medaglione in bronzo, rappresentante Papa Innocenzo XI Odescalchi», con cornice in legno, di 13 cm di diametro.

Alla spesa totale di 790,25 lire, al quale il collezionista sottrae 56 lire, per la ragione che esplicita «meno rivendita N. 1262», cosicché arriva alla cifra di 734, 25 lire¹⁹⁴.

Giuseppe Scalabrini è un antiquario. Per quel che può valere la presentazione al catalogo della vendita, oltre a ricordare l'attività «di un intelligente e solerte amatore», ci si prodiga a riconoscere anche il *côté* «di un appassionato amatore». È pur vero che opere provenienti dalla collezione Scalabrini hanno poi trovato collocazioni importanti: per esempio, una *Testa di sfinge* greco-romana (verso il 450 a. C.), battuta alla vendita, finisce al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 88.352), a fare da tramite è un archeologo romano, Rodolfo Lanciani, che ha qualche responsabilità nell'esportazione di opere d'arte antiche oltreoceano¹⁹⁵. Un capitello corinzio di sua proprietà, oggi disperso, proveniva invece dalla prestigiosa collezione Casali, costituita in gran parte sulla base dei materiali di scavo rinvenuti nelle vigne dei marchesi (Celio, via Appia e Tor Tre Teste) a partire dal Settecento¹⁹⁶.

È in questo momento che il collezionista acquista la grande pala d'altare che passerà in collezione con il nome di Civerchio, già pronunciato in sede di vendita, in virtù di un'iscrizione che si rivelerà apocrifa (n. 50, 187 x 152 cm, è il n. 1236 dell'asta del 2 marzo, **tav. XXIII**). La cornice del dipinto, dall'imponente apparato decorativo neo-rinascimentale, è commissionata da Bordonaro, come attesta la spesa nella voce del catalogo «(£ 861) Cornice 430) = £ 1300». L'opera otterrà una sua centralità nell'allestimento della galleria, dieci anni dopo, immortalato dalla fotografia Alinari (**fig.**). Sarà esposto in galleria e presente nella campagna Alinari anche il *Cristo benedicente* assegnato dubitativamente a Filippo Lippi (n. 101, 58 x 42 cm, 441 lire, da identificare nel n. 947 dell'asta del 23 febbraio: «Quadro. Salvatore tavola firmata», per lire 441,10, **tav. LII**).

Firenze: primitivi e stampe da Venturini e da Teresa Serani

¹⁹⁴ Per gli acquisti della dodicesima vendita, compreso l'errore della lista, che rimanda all'ottava sessione, cfr. *Catalogo della collezione Scalabrini di Roma. Antichità greche e romane* cit., pp. 89, 127-128, 134 (nn. 1375, 1376), 135 (n. 1390). Tutti i documenti concernenti la vendita Scalabrini si conservano in Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta . Gli stessi conti sono riportati in un altro foglio, dove si precisa che i primi tre lotti sono acquistati alla vendita A e i restanti sei alle vendite B, mentre il n. 1262 «rivenduto» è un «quadretto».

¹⁹⁵ M. B. Comstock – C. C. Vermeule, *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston*, Boston, Museum of Fine Arts, 1976, p. 88, n. 137, Sull'accusa di esportazione illecita, da parte del conte Luigi Palma di Cesnola, primo direttore del Metropolitan Museum of Art di New York, e dell'archeologo Felice Barnabei, e la conseguente inchiesta parlamentare a carico di Lanciani, cfr. D. Palombi, *Rodolfo Lanciani. L'archeologia a Roma* cit., pp. 124-137; sulla *Testa di Sfinge*, cfr. ivi, pp. 125-126, nota 174.

¹⁹⁶ R. Santolini Giordani, *Antichità Casali. La Collezione di Villa Casali a Roma*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1988 ('Studi Miscellanei', 27), p. 153, n. 117, tav. XXI.

Nel 1888 il senatore torna a comprare da Venturini: è il turno di una *Madonna con Bambino* di scuola fiamminga (n. 36, 64 x 45 cm, lire 450, **tav. XI**) e di una tavola frammentaria con *Testa di apostolo* attribuita a Bartolo di Fredi (n. 71, 40 x 21 cm, lire 70). Da un «mercante» di cui non ricorda il nome, Bordonaro acquista una *Fuga di Loth con le figlie* che attribuisce a Domenichino (n. 272, lire 200, 29 x 38 cm). Anche da una certa «Teresa Serani nata Cavaciocchi» acquista tre dipinti importanti, come la *Madonna con Bambino* che la proprietaria crede di Segna di Buonaventura – mentre il collezionista opterà per un più improbabile Coppo di Marcovaldo: si tratta di un dipinto di Ugolino di Nerio (n. 68, **tav. XXXI**, per lire 350, 74 x 39 cm); un'*Andata al Calvario* che Bordonaro reputa di Pieter Brueghel il Vecchio (n. 188, **tav. CII**, per lire 300, 29 x 43 cm) e un frammento di predella con le *Tentazioni di Sant'Antonio* e la *Comunione di Maria Maddalena* che Berenson riconoscerà poi a Martino di Bartolomeo (n. 221, per lire 60). Dalla signora Serani, Bordonaro acquista anche delle stampe: è il primo documento che possediamo del suo collezionismo di incisioni.

Un viaggio in Olanda e nel Belgio

È l'unico viaggio del collezionista documentato in Olanda e nel Belgio. Bordonaro dovette trascorrere diverso tempo nei musei e sono note alcune sue visite.

Amsterdam, la ditta Goudstikker & Morpurg

In primo luogo, per la formazione della sua pinacoteca è decisiva la tornata di acquisti che Bordonaro mette a segno ad Amsterdam, presso uno dei maggiori negozi di antiquariato della capitale olandese, la ditta di Goudstikker & Morpurg. I sedici dipinti comprati sembrano tutti di qualità media o alta, anche a giudicare solamente dai prezzi. Per la successiva centralità nell'allestimento della galleria e fortuna visiva legata alle fotografie, spiccano la *Madonna con Bambino* acquistata come Van Eyck per 700 lire (n. 46, 106 x 76 cm, che avrà una vivace storia attributiva fra Peter Claessens il vecchio e Gerard David, **tav. XXII**); il *Ritratto di anziano* attribuito, probabilmente dagli antiquari stessi, a Gebrand van den Eeckhout (n. 199, 56 x 44, sempre per 700 lire, **tav. XC**) e la «Testa di giovane» con firma falsa «Rembrandt» (n. 177, per 500 lire, 54 x 42 cm – un dipinto poi entrato negli studi su Carel Fabritius, **tav. LXXXVII**).

Gli altri dipinti acquistati da Goudstikker & Morpurgo, nove su undici di Seicento olandese o fiammingo, ma considerati di minor pregio e valore, sono: una *Scena di contadini «che giocano a palla»* attribuita a Cornelis Drusart (n. 32, 63 x 67 cm, lire 250), che già il collezionista riteneva «copia poco verista del quadro di Van Ostade nella Galleria Stafford ora a Bridgewater» (sarà comunque esposto in galleria); un piccolo olio su rame (n. 117, 26 x 35 cm), con «*Ninfe che si bagnano*», considerato di Hendrik van Balen e Jan Breughel (comprato per ben 350 lire e esposto in seguito in galleria); due «*Paesi con figure*» (nn. 124-125, 31 x 45 cm, lire 325, che faranno *pendants* in un'altra parete della galleria), per i quali in catalogo si nota già una divisione di mani, probabilmente suggerita dagli antiquari al momento dell'acquisto: «Il paese è di Boudewyns e le figure di Bout»; un *Ubriaco* firmato da Adriaen Brouwer (n. 121, 37 x 29 cm, lire 300, che anche troverà posto in galleria); un *Barbiere* di scuola fiamminga (n. 123, 26 x 35 cm, lire 250, inizialmente sempre in galleria); un *Interno di chiesa* «firmato Van Bassen» e datato 1625 (n. 126, 24 x 47, lire 200). A metà fra i due gruppi sta un'importante *Natura morta* («Vaso di fiori») del valore di 500 lire (n. 169, 56 x 52 cm), assegnata in virtù di una firma a Jean van Huysman, che in seguito farà mostra di sé nella «Stanza dei Disegni». Stessa collocazione troverà la «*Vacca e*

pecora», firmata «PG Van Os», sciolto dal collezionista in Pieter Gerard van Os e datata 1812 (n. 164, lire 350), mentre nella «Toelette del Barone» troviamo invece la «*Partita di giocatori e bevitori*» firmata da Jan Molenaer (n. 279, 30 x 25 cm, lire 200). C'è anche spazio per un dipinto italiano: un *Apollo e le muse* attribuito a Franciabigio (n. 34, 400 lire): anch'esso sarà collocato in galleria. Va inserito in questo gruppo di acquisti anche la «*Veduta di un porto olandese*», che in collezione figurerà nella «Stanza di Toelette delle bambine», considerato di scuola olandese «della «1^a metà del sec[ol]o attuale» (n. 263, lire 25, senza misure), è acquistato nel «1888 in Amsterdam», ma senza indicazioni riguardo all'antiquario.

Di alcune visite nei musei abbiamo ricordi nei retri delle fotografie conservate dell'album del 1893. Per esempio, a proposito di una Veduta di Delft di Joannes Van der Meer, conservata nel museo dell'Aja, nel retro della foto, il senatore ricorda:

L'originale è splendido per forza di colore e luce specialmente nell'acqua trasparente, e questa fotografia è prova evidente della insufficienza degli attuali processi fotografici per le riproduzioni dei dipinti.

Anversa

Nel corso dello stesso frangente, va collocato un passaggio da Anversa, noto solamente da un acquisto in catalogo. Si tratta di un ritratto di giovane attribuito alla scuola di Rembrandt, per un prezzo modesto, da un «mercante di quadri» non ricordato (lire 52,50, n. 281).

Bruges

Una lunga nota ritrovata nel retro di una fotografia di sua proprietà, poi collocata nell'album (cfr. capitoletto *Falconara: costruzione di una fototeca*) è datata «Bruges 8 Ott[obre] 1888» e consente di capire in che modo Bordonaro guardasse i dipinti in quest'epoca. L'opera in questione è il grande trittico di Memling con l'*Adorazione dei Magi* al centro, la *Natività* nello sportello di sinistra e la *Presentazione al Tempio* nello sportello di destra, conservato al Sint-Janshospitaal di Bruges:

Memling Ospedale St Jean

Bruges 8 Ott[obre] 1888

Adoraz[ione dei] Maggi

Splendido per colore, disegno e composizione. Molto finito. Più bello della Cassa di S. Orsoa che è anco assai bella. Memling è più forte nel disegno delle mani anzi che de' piedi che usa di evitare sia calzandoli, sia coprendoli sotto le vesti. Le pieghe di Memling quantunque risentite non son manierate ed i panni cadon sempre naturali. Nelle piccole figure come in quelle della Cassa di S. Orsola, le pieghe sono meno evidenti e nette nei colori paonazzo (soprattutto, blu e e sono più frammentate nel bianco e meno nel rosso. Frai suo' colori si ha il verde pistacchio, luminoso e di tocco al tempo stesso, un verde scuro che dà nel blu, un celeste-blu. Il cinabro puro non lo vedo mai adoperato, ma sempre misto a delle lacche che lo rendono più morbido. Il colorito delle carni in questo trittico è assai rigoroso e naturale senza essere rosa acceso come quello di S. Orsola e le sue compagne nella testata della Cassa. Il fondo di questo trittico è fino e la prospettiva perfetta. Bellissimo il Moro. Viso della Vergine debole rispetto agli altri, L'esteriore degli sportelli S. Giov[anni] Batt[ista] e S. Veronica è assai fine.

Il senatore ha poi incollato le foto degli sportelli laterali a quella dello scomparto centrale e ha scritto i colori nel retro, seguendo in trasparenza le forme dei dipinti. La preoccupazione di ricordare i colori, peraltro tipica di un'epoca che iniziava a comprendere la portata della fotografia come mezzo di riproduzione delle opere d'arte – senza dimenticarsi dei limiti –, accompagnerà Bordonaro nel corso di tutta la sua esperienza di collezionista e di amatore.

Basilea

Due dipinti vengono acquistati da Jenny, lo stesso antiquario presso cui il collezionista aveva acquistato due anni prima: si tratta di un *Paesaggio* di Joos de Mompert, «con figure» di Jan Brueghel dei Velluti (n. 148, lire 418, **misure**), che figura nella «Stanza dei Disegni»; e di una *Scena di pattinaggio* di scuola olandese del Seicento (n. 227, 56 x 66 cm, 100

lire), che sarà collocata, più semplicemente, in «Corridojo», per la quale il collezionista propone i nomi di Frans de Hulst e di Hendrick de Meyer, sulla base di confronti fatti dal vero alla «Galleria Imperiale di Vienna», nel primo caso.

Napoli

Bordonaro acquista anche un dipinto che rappresenta la *Morte di Assalonne* (n. 115, lire 300, 42 x 59 cm) a Napoli, presso il cavalier Cannavenna; da lui acquisterà ancora, qualche anno dopo.

1889

Saint Moritz: contatti con librai parigini

L'unico dato circostanziato riguardo agli spostamenti del senatore nel 1889 si ricava da una lettera che gli indirizza un celebre libraio e editore di Parigi, Henri Laurens, il 23 novembre, e che viene recapitata all'hotel Tognoni di Saint Moritz. Laurens risponde a una lettera del 14 novembre, non ha trovato il libro che desidera il senatore (il *Manuel d'iconographie chrétien* di Didron) e contropropone prezzi di favore per quanto riguarda spedizioni e prezzi di cataloghi di editori.

Una ricevuta di altri acquisti di libri – stavolta si tratta di pubblicazioni storico-artistiche uscite di recente (Ghiberti et son école, L'Art Espagnol, L'Art Byzantin, *Venise* di Molinier, i due volumi del *Livre de Peintres*) presso la Librairie de l'art (Paris, Cité d'Antin, 29) – è recapitata sempre a Saint Moritz il 7 novembre¹⁹⁷.

Il collezionista è ancora a Saint Moritz il 4 marzo: riceve un'altra offerta di acquisto dalla Librairie des Imprimeries réunies (Parigi, rue Bonaparte, 13). Stavolta si tratta della *Histoire des Arts Industriel* di Labarte¹⁹⁸.

Pisa: la collezione del colonnello Giacomini

Grazie alle note del «Catalogo dei Quadri», possiamo documentare alcuni acquisti pisani del 1889: quasi tutti – e forse tutti – provengono dalla collezione del «Colonnello Giacomini». Due *pendants* spiccano per qualità, sebbene la cifra spesa non sia affatto alta (175 lire): si tratta di due *Capricci* che Giuseppe Fiocco assegnerà a Francesco Guardì (nn. 29 e 31, 48 x 64 cm, **tav. XV**).

Si trovano poi un *Paesaggio* olandese del Seicento (n. 236, 36 x 27 cm, lire 50); due dipinti, verosimilmente dei *Capricci* assegnati a Gherardo Poli (nn. 245 e 246, per 75 lire); un non meglio specificato «Soggetto biblico», attribuito a Bonaventura Peters (n. 330, lire 30) e un altro dipinto dall'iconografica non decodificata, un «Bozzetto di Soggetto storico» (n. 333, 29 x 41 cm, lire 50). Infine, con ogni probabilità, anche il *Cristo nell'orto del Getsemani* assegnato a Carlo Dolci (n. 144, 49 x 36 cm, lire 100), che in catalogo è segnalato solo come acquistato a «Pisa 1889», proviene dalla collezione del colonnello Giacomini, giacché nessun altro acquisto pisano nello stesso ci è pervenuto.

Firenze: primi contatti con Melli e Ciampolini

A Firenze, da «Melli», un antiquario con il quale rimarrà in contatto, procurandosi dipinti importanti fra 1892 e 1893, il collezionista acquista nel 1889 un dipinto classico del Seicento olandese, una *Scena di pattinaggio* assegnata in catalogo dubitativamente a Hendrick Avercamp (n. 197, 57 x 67 cm, lire 300). Anche con Vincenzo Ciampolini, mercante che sarà presentato in seguito (cfr. il capitoletto su di lui), Bordonaro inizia a fare affari: acquista una *Marina* firmata da Daniele Kleyn per 60 lire (n. 292, 29 x 42 cm).

Angelo Melli è il fondatore di un'attività commerciale ancora oggi esistente. Di origine ferrarese, si stabilisce a Firenze nel 1861, dove apre due gallerie, una in via dei Tornabuoni (**fig.**) e un'altra in via Guicciardini – e un negozio sul Ponte Vecchio.

1890

Baden Baden

¹⁹⁷ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 5

¹⁹⁸ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 5.

Abbiamo memoria, grazie al catalogo, di alcuni acquisti del 1890: essi comprendono due *Ritratti di vecchi* attribuiti a Bartolomeus Denner (**tav. II**, nn. 4 e 7, ciascuno 39 x 31 cm, lire 126), «comprati a Baden Baden 1890 in una esposiz[ione] di quadri antichi».

È un'informazione che si può associare a una «Nota» che documenta tredici acquisti presso l'antiquario Emil Wolter di Baden Baden (Wilhelmstrasse 4), datata 21 ottobre 1890. Il collezionista compra una maiolica, una ceramica Masse, due piatti in ceramica, due piatti Berliner, due piatti Höchster, due piatti berlinesi «verdi», un piatto con giovane donna, un piatto cinese, una ceramica Krug: il tutto per la somma di 200 marchi¹⁹⁹. Ancora a Baden Baden, una nota di un'altra ditta casa antiquariale, la «N. Herz & Söhne. Juwelen, Antiquitäten, Kunstgegenstände», assicura che il Bordonaro acquista un paio di vasi di Strasburgo datata 3 ottobre, ma senza anno; tuttavia possiamo collocarla in tutta serenità al 1890²⁰⁰.

Continuano i contatti con l'editore L. Allison della Librairie d'art di Parigi: l'11 aprile, il senatore riceve un aggiornamento sulle pubblicazioni disponibili²⁰¹.

1891

Lettere da un libraio di Davos

Il collezionista ora tiene anche corrispondenza con un libraio di Davos, Hugo Richter, che gli offre una pubblicazione sui *Grands Illustrateurs* a un prezzo scontato. Bordonaro acquista altri libri (*L'Art pratique*, 1890; *Quatre siècles*, 1890), come attesta la ricevuta²⁰².

Pisa

Nel 1891, il 26 giugno, il collezionista acquista a Pisa, «da» o «per mezzo» di Oreste Orsolini, due dipinti di minore importanza per i suoi metri di valutazione: una *Madonna con Bambino* di «Scuola Bisantina» del Duecento (n. 69, lire 80, 53 x 40 cm) e una *Scena di osteria* di Cornelis Bega (n. 395, lire 250, 24 x 30 cm). Allo stesso soggiorno pisano vanno riferiti due acquisti «dal Prof. Topi»: una «*Processione di monaci*» (n. 162, lire 100) e due *pendants* di una certa qualità, una *Strage degli innocenti* e un *Mosé con il Serpente di Bronzo* creduti di Giacomo Locatelli (nn. 228-229, lire 400, 140 x 54 cm): Adolfo Venturi li riterrà presto «di artista di assai maggior levatura del Locatelli», come annota il senatore in catalogo; ma saranno riconosciuto da Hermann Voss come opere di Michele Rocca.

Saint Moritz

È verosimile che il passaggio pisano fosse una tappa intermedia per una destinazione estiva, Saint Moritz, dove il collezionista è documentato in agosto. Anche nella località di villeggiatura il senatore trova il tempo di acquistare: un «*Paese con figure*» di scuola fiamminga dell'inizio dell'Ottocento, «da un antiquario» (n. 316, senza indicazione del prezzo)²⁰³.

Firenze e Napoli

Sono più importanti gli acquisti di un soggiorno a Firenze e Napoli, verosimilmente al rientro dalla vacanza. Un foglio superstite, certamente dello stesso anno, aiuta a capire le dinamiche reali delle trattative con antiquari e proprietari. Sul verso si trovano diverse voci barrate, che registrano una serie di appuntamenti e di proposte di acquisto:

¹⁹⁹ Di seguito una trascrizione del documento originale: «Baden 21 Oct[ober] 1890. Eine Majolica. Eine Fayence Masse. Zwei Fayence Teller. Zwei Berliner Teller. Zwei Höchster. Zwei grüne Teller Berlin. Eine Frau keuschole Teller. Ein chin. Teller. Ein Fayence Krug. 13 Pièce. Betrag empfangen 200 Marks. E. Wolter», Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta

²⁰⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta

²⁰¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 4.

²⁰² Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 5, lettere del 27 gennaio 1891 e ricevuta del 1 febbraio 1891.

²⁰³ Per l'importanza di Saint Moritz come luogo di villeggiatura dell'élite culturale e politica di inizio Novecento, si può anche vedere una lettera di Berenson a Isabella Stewart (Saint Moritz, 21 agosto, 1904), dove il conoscitore racconta alla collezionista delle sue cene con Antonio Starrabba, marchese di Rudinì, o di incontri che spaziano dai Rothschild a Matilde Serao, cfr. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner. 1887 – 1924* cit., pp. 344-345.

Can° Santorelli – n. 8 Corso V[ittorio] E[manuele] – quadri antichi da vedere – Mandato da Gius[eppe] Stajano antiquario

B[aro]ne Gerardo De Rosa n° 287 Riviera di Chiaja – ha quadri – dirigersi Signorina Mosca

Gennaro Improta 241 – Riviera Chiaja – deve condurmi a vedere quadro antico tedesco Adoraz[i]one dei Magi il cui proprietario chiede £ 1500 avendo rifiutato £ 1000

F[rance]sco Romano – Antiquario – 92 Via Costantinopoli – Rubens – chiesemi £ 2500 offertegli £ 1000

Padre Pedicini – trovarsi Chiesa dei Gerolomini verso le 9 am. o verso le 12 ½ [...] – Proprietario di un Crocifisso del 400 che tiene presso F[rance]sco Scognamiglio 97 Via Costantinopoli – per cui chiede £ 400 – offertegli £ 250

Not[ai]o Taddeo Brosca – n. 9 Sergente Maggiore

Sul retro dello stesso foglio abbiamo riscontro degli acquisti condotti in porto e di quelli non andati a buon fine. È una lista di «Somme a pagare» e comprende anche alcuni acquisti fiorentini. Tutte le cifre sono state poi barrate ed è stata aggiunta la dicitura «pag[ato]»:

Somme a pagare

A Quasconi di Firenze	a saldo di £ 1250	£ 750	pag[are]
A Venturini di Firenze		650	pag[are]
A Pepe di Napoli (94 Via Costantinopoli)		450	pag[are]
A Stajano per piatti [?]		250	pag[are]
A Cav. Lodov. Carrelli (Napoli)		500	pag[are]
Crocifisso		300	pag[are]
A Francesco Romano per Rubens		1000	pag[are]

Riassunto

Firenze £ 750
650
1400

Napoli £ 400
500
300
1000
2250
3650

Gius[eppe] Scuotto (3 Largo S. Marcellino)

Questa lista di «somme a pagare», se raffrontata alle voci di catalogo, consente di tracciare l'itinerario degli acquisti del collezionista nel corso del 1891.

In primo luogo va collocato l'acquisto della *Madonna con Bambino e San Giovannino, fra Sant'Anna e altre figure femminili*, che nel catalogo è segnalato come Marteen de Vos, in ragione di un

monogramma. È un dipinto comprato «a Firenze da Omero Quasconi nel 1891» (n. 14, misura 99 x 118) ed è pagato 700 lire. Ma il collezionista dovette rifornirsi di altri oggetti artistici presso questo negoziante, se la cifra indicata è di 750 lire, ma «a saldo di £ 1250». Una ricevuta ritrovata, su carta intestata di «Cesare Quasconi. Negoziante di antichità disegni e stampe antiche», con sede in via del Porcellana 59, e datata «Firenze 28 settembre 1892» assicura che il collezionista acquistò «Un paliotto in pelle a fiori e nel centro a soggetto sacro. Un tondo terra cotta bassorilievo verniciato bianco e bleu. Il tutto fissato per £ 100. Saldato per Cesare Omero Quasconi»²⁰⁴. Non sono questi gli oggetti mancanti nel conto del 1891, ma probabilmente dovette trattarsi di acquisti simili, non confluiti nel «Catalogo dei Quadri».

Sempre a Firenze, da Raffaello Venturini, acquista un dipinto rappresentante *Le nozze di Tobiolio*, con un'attribuzione alla scuola tedesca del Cinquecento (n. 1, una tavola di 75 x 105 cm, per 400 lire), e un trittico con al centro una *Crocifissione* per 250 lire – e in catalogo si ricorda che Venturini «l'attribuiva a Spinello Spinelli» (n. 86, non sono indicate le misure). Sono i due dipinti per cui il collezionista ha speso 650 lire, come ritroviamo nella lista trascritta sopra («A Venturini 650»).

Da «Pietro Bargioni» il collezionista acquista cinque dipinti nel 1891: due *Marine* poi riconosciute da Cornelis Hofstede de Groot come Hendrik Vroom (nn. 193, 195, 400 lire, 41 x 95 cm); due «Santi Vescovi» che il mercante «attribuiva al Graffioni» e che Berenson assegnerà a Raffaello Botticini, un nome ignoto al collezionista (n. 19, 250 lire, 33 x 34 cm); un *Conoscitore che osserva un dipinto* di scuola olandese del Seicento (n. 116, per 300 lire); una *Scena di giocatori* della maniera di Salvator Rosa (n. 137, lire 100, 112 x 82 cm, **tav. LXXI**) e due «Suonatori dormienti» di scuola fiamminga del Settecento (n. 192, 100 lire, 32 x 46 cm). Non sono dipinti di particolare rilevanza, ma è significativo che anche sulla piazza fiorentina il senatore orienti sempre più cifre cospicue e interessi verso olandesi e fiamminghi.

Persino a Napoli, quando acquista presso Gaetano Pepe, un antiquario che ha sede in via Costantinopoli 94, dal quale il senatore tornerà nel 1894 per acquisti di maioliche e sculture, il colpo maggiore è una *Carnevalata* olandese del Seicento, che Cornelis Hofstede de Groot riferirà in seguito a Adriaen van Ostade (n. 93, lire 840, 46 x 79 cm, **tav. XLII**). È un dipinto che Pepe «aveva acquistato da P[ietr]o Bargioni» ed è possibile che il senatore abbia ricevuto una segnalazione del dipinto ora presso l'antiquario napoletano, da parte del precedente proprietario fiorentino. È probabile che a

²⁰⁴ Archivio privato Chiamonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute d'acquisto', busta

questa tornata risalga anche l'acquisto di una *Madonna con Bambino* «e due teste di angeli» che Berenson riferirà a Sano di Pietro (n. 216, lire 60 – l'acquisto in catalogo non è datato). L'acconto versato, la cui rimanenza è di 450 lire fra le «somme a pagare», corrisponde così alla metà del saldo complessivo dei due dipinti (900 lire).

Il «quadro antico tedesco Adoraz[ione dei] Magi» che il collezionista deve andare a «vedere», per cui «il proprietario chiede £ 1500 avendo rifiutato £ 1000», viene poi acquistato: è da identificare in catalogo nella «*Madonna in adoraz[ione] del bambino con angeli e pastori*», di «Scuola fiamminga della fine del 1400» (n. 44, 105 x 80 cm, **tav. XIX**), «comp[rata] nel 1891 in Napoli dal Cav. Ca[r]relli Ludovico» per 1000 lire. Il collezionista è dunque riuscito, nella trattativa, a imporre il suo prezzo. L'antiquario che fa da mediatore, «Gennaro Improta», è lo stesso che nel 1898 dovrebbe contrattare con Venturi, per conto del conte Rogaredo di Torrequadra di Bitonto, il prezzo del *Ritratto di Luca Pacioli e Federigo da Montefeltro* di proprietà di quest'ultimo e oggi al Museo di Capodimonte a Napoli, dopo un tentativo di esportazione di Charles Fairfax Murray, fortunatamente sventato dal funzionario²⁰⁵.

Al momento della stesura delle «Somme a pagare», deve avere versato la metà dell'acconto – il resto, come spesso capita in queste transazioni, si versa a consegna avvenuta. È infatti «A Cav[aliere] Lodov[ico] Carrelli» che deve 500 lire. Quattro anni dopo, dalla collezione di Ludovico Carrelli arriverà un dipinto molto importante per la storia della collezione (cfr. capitoletto *La Deposizione Carrelli*).

Una lettera di padre Pedicini, il proprietario del *Crocifisso* incontrato dal collezionista «verso le 9 o verso la mezza» presso la chiesa dei Gerolomini di Napoli, informa sulla provenienza dell'opera. Deve essere stata consegnata al collezionista dal destinatario, Gennaro Scognamiglio, intermediario nell'acquisto:

Carissimo Gennarino

La Croce è un oggetto raro del quattrocento. Stava a Gaeta, e fu l'unico oggetto salvo dalle mitraglie che diroccarono la chiesa ove stava.

Quando l'acquistai tutti mi dissero che quattrocento franchi ne avrei potuto avere. Se si tratta di differenza in meno lo rimetto a voi. In questi giorni passerò da voi.

Credetemi

Girolamini 14 [...]

G C Pedicini²⁰⁶

²⁰⁵ E. Borsellino, *Adolfo Venturi direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica 'già Corsini' (1898 - 1904)*, in 'Annali di critica d'arte', VIII, 2012, pp. 319-418, pp. 395-398.

²⁰⁶ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 6

Il dipinto si ritrova facilmente in catalogo: è il *Crocifisso* acquistato per 350 lire, che sta «sopra il camino» in galleria: nella nota si specifica la provenienza da «Napoli 1891» e la proprietà: «del Sac[erdo]te Pedicini dei (Girolamini) che dicea provenire da Chiesa di Gaeta bombardata nel 1860» (n. 102, con attribuzione a un «ignoto maestro laziale»).

Il terzo acquisto napoletano del 1891 è anch'esso di una certa rilevanza. È il «Rubens», ossia un *Riposo durante la Fuga in Egitto* per il quale l'antiquario Francesco Romano, con negozio in via Costantinopoli 92, chiede 2500 lire, mentre il senatore ne offre mille. Alla fine, sarà acquistato per la cifra di 1500 lire, come si evince dal catalogo (n. 110, **tav. LXI**). Per il dipinto, il senatore avrà in seguito una specifica attenzione (cfr. il capitoletto *Pieter Paul Rubens, Riposo durante la Fuga in Egitto*).

Il pittore milanese Carlo Barbieri

Non sappiamo per quali vie il collezionista entri in contatto con un pittore milanese, Carlo Barbieri, nel 1891. È di sua proprietà un album di disegni eseguiti dall'artista, nel cui controfrontespizio si trova la seguente nota:

«Disegni del pittore Carlo Barbieri di Milano nato nel 1821 allievo di Carlo Bellosio fatti nel 1882, autore di molti affreschi storici e sacri e di molte litografie. Vivente fin oggi 17 Agosto 1891. Morto nel 1895.»

Nel retro dell'album, le informazioni su tempi e luoghi dell'acquisto:

«Album di Disegni. Comprato a Milano dalla Ved[ov]a Bossi.
Autore dei disegni Barbieri

Lug[li]o 1891»

Nell'ultima pagina dell'album è incollata una lettera, recapitata al Bordonaro a Saint Moritz-Dorf, presso l'hotel Gaspar Badrutt il 17 agosto 1891, come indica il timbro postale:

«Locarno 15/8=91

Illustrissimo Signor Barone

Trovandomi in campagna da qualche giorno non ho potuto risponder subito al pregiato di Lei scritto, perché doveti scrivere a Milano onde avere le informazioni che desidera, ed accluso troverà il biglietto delle dovute spiegazioni inviatomi dal pittore Sig. Carlo Barbieri, se poi necessitasse la firma del suddetto può inviare a me l'album diretto a Milano, non prima però della fine del corente mese che sarò pronta a farglielo fare.

Io l'accerto che il Sig. Barbieri è uomo di grande riputazione e sebbene si trova spesse volte in condizioni finanziarie piuttosto ristrette, tuttavia per la sua modestia non seppe mai fare della reclame per far conoscere i suoi meriti, accontentandosi solo dell'apprezzazione dei suoi lavori che le davano gli amici e conoscenti.

L'album speditole è stato acquistato da mio marito al medesimo prezzo che a Lei fu ceduto e per il quale godeva una stima illimitata.

Aggradisca i sensi della mia dovuta stima lusingandomi d'una sua visita mi creda

Devotis[sima]
Annetta Merlini
Vedova Bossi
presso la farmacia
Gavirati in Locarno»²⁰⁷

²⁰⁷ Biblioteca Chiaramonte Bordonaro, Gabinetto Disegni e Stampe, busta 'album Carlo Barbieri', nicchia X.

Quattro attestazioni di pagamento informano su una commissione del collezionista al pittore, che bisogna collocare in questo frangente temporale, fra '91 e '95. Si tratta di un dipinto rappresentante *Santa Marta*²⁰⁸. Accluso alle lettere, si conserva un foglio di 'Osservazioni ai 2 bozzetti del quadro di S. Marta di Barbieri di Milano', che è molto interessante per comprendere il modo di ragionare estetico del collezionista, anche in mancanza delle opere cui si riferisce:

il bozzetto a fondo caldo designato n. 1
quello a fondo freddo 2

- 1 La figura di S. Marta per espressione, posa, disegno, luce è preferibile quella del bozzetto n. 2.
- 2 Il fondo da scegliersi perché più in carattere colla scena orientale è quello del n. 1
- 3 Il carattere della palma va studiato tanto pel tronco che per la foglia essendo troppo di maniera quello del bozzetto
- 4 Il gruppo degli Apostoli preferibile quello del n. 1
- 5 Il colore è fiacchissimo e manca la luce e l'aria
- 6 Proporzioni del quadro senza cornice ossia del dipinto m 1, 20 largo
m 2 alto

[...]

Sono esitante a commettere il quadro ad ogni modo desidero conoscere il prezzo

ad[di] Genn[aio] 1892 scritto in conformità da Palermo²⁰⁹

Il documento è corredato di un disegno a tutta pagina con una forma cuspidata, indicante evidentemente le dimensioni, che lasciano presagire la commissione di una pala d'altare.

In questa critica, a tratti molto severa, il collezionista esprime esigenze di naturalismo (palma «troppo di maniera», «manca la luce e l'aria»), pur fondandosi saldamente su presupposti accademici («espressione, posa, disegno, luce»).

Alfred Hippiusley

Al suo rientro a Palermo, Bordonaro trova una lettera e un regalo di un collezionista di maioliche che ha probabilmente sentito parlare del suo interesse in materia:

Macao, China, 10th Nov^r 1891

Cher Monsieur de Bordonaro,

je sais bien que vous vous intéressez dans tous les arts. J'ose donc vous envoyer par ce courier un exemplaire du catalogue que j'ai écrit de la petite collection de porcelaine chinoise que j'ai ramassée en Chine et que j'ai déposée pour le moment au Smithsonian Institution à Washington aux Etats Unis. L'introduction de ce catalogue est une esquisse de l'histoire de l'art Ceramique en Chine. Elle ne pretend pas d'être plus d'une esquisse, mais étant écrite par une personne qui demeure en Chine et qui sait Chinois, elle corrige quelques erreurs des écrivains qui n'ont jamais été en Chine, donne (d'après mon avis) tous les détails nécessaires pour une connaissance véritablement intime de la porcelaine chinoise et en donne l'histoire jusqu'à une date plus récente que tous les grands livres écrits sur le même sujet.

Ici nous avons pour le moment une excitation extrême contre les missionnaires et leur manières d'agir. On peut reprocher d'un côté les missionnaires de leur manière d'agir et le gouvernement, de l'autre, qu'il n'a pas supprimé les publications anonymes qui repandent les accusations les plus detestables et les plus infâmes contre la religion chrétienne.

²⁰⁸ Sono datate 27 dicembre 1892 (150 lire, 'per il quadro di S.^a Marte che sto facendo'), 12 dicembre 1893, 25 febbraio 1894, 24 luglio 1894 (per un totale di altre 450 lire, pagamento a lavoro ultimato). Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 2.

²⁰⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 2.

Ici à Macao, dans une colonie portugaise, nous n'avons que très peu à craindre des ébullitions de colère qui ont pour le moment une si funeste influence en Chine.

Et vous et votre famille comment allez vous tous pendant les quatres ans que nous ne nous sommes pas vus? J'espère que vous, ainsi que toute votre famille, allez bien, et que votre fils a gagné de santé d'un an à l'autre. Ma femme a eu l'intention d'écrire à Madame de Bordonaro plusieurs fois déjà depuis notre arrivée ici, mais une maladie ou une malaise ou une cause quelconque est toujours arrivée pour l'empêcher.

Ma femme et moi, nous vous envoyons ainsi qu'à Madame et aux enfants nos meilleurs voeux pour le Noel et pour le Nouvel an et vous prions que chaque an suivant vous apportera des bonheurs plus grands.

Si je puis vous être utile en quelque chose ici en Chine, je vous prie de me commander, je ne demande pas mieux qu'avoir une occasione de vous rendre jusqu'à un desir [?] quelconque toutes les amabilités dont vous nous avez comblés.

Encore une fois avec nos voeux les plus sincères.

Sont à vous

Alfred E. Hippisley

Alfred Edward Hipsley (Clifton, nei pressi di Bristol, 1848 – Londra, 1939) occupa un posto importante nella storia della Dogana britannica in Cina, ricoprendo incarichi di rilievo nel corso della sua carriera diplomatica²¹⁰. Il libro che invia al collezionista è il suo *Catalogue of the Hippisley collection of Chinese porcelains, with a sketch of the history of ceramic art in China* pubblicato nel 1890.

Della risposta del collezionista a Hippisley si conserva una bozza di lettera:

Je vous remercie infiniment de vous beau souvenir aussi que du gracieux cadeau que vous m'avez fait en m'envoyant le Catalogue de votre collection de porcelains chinoises. Il y a bien de lacunes dont l'histoire de l'Art de la potterie chinoise et vous avez rendu un grand service aux amateurs en en remplissant quelques unes. Je n'ai pas encore eu le temps de bien lire votre catalogue, mais en le parcourant je sens bien envie d'admirer vos précieux objets, et j'aurais désiré que votre collection fut déposée au Kensington Museum plutôt qu'à Makao car au moins j'aurais eu plus la chance de la voir. Ici en Italie on trouve encore des bien belles pièces chinoise, mais l'envie de les posséder est diminué pour l'ignorance de l'histoire de la ceramique de ce pays dont la langue n'est connu de personne, et le peut que l'on sait de son histoire est tiré des livres français ou anglais. Nous avons dans ce moment à Palerme une exposition assez bien reussie des produits de l'Art et de l'Industrie italiennes. À part l'intérêt qu'elle offre comme résumé du génie de notre patrie, elle est très intéressant pour le visitateur étranger qui a occasion en venant en Sicile de voir un pays qui vous offre encore des monuments assez bien conservés de plusieurs civilisations que se sont succedés sans se détruire. Palerme offre encore dans cette saison qu'on peut comparer à la belle saison de printemps des pays du nord, l'attraction d'un ciel très pur, d'une richesse de végétation admirable, qui contraste étrangement avec le brouillard et les froids de nos villes italiennes du nord.²¹¹

L'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892

[Fare una breve storia]

1892

Nel 1892, Bordonaro chiede tre volte congedo dalla Camera del Senato²¹².

²¹⁰ M. Czepiel, voce *Biographical History*, in *Papers of Alfred E. Hippisley, 1842 – 1940*, in *Catalogue of the papers of Alfred E. Hippisley, 1842 – 1940*, pagina del sito della Bodleian Library, University of Oxford, Department of Special Collections, 2007.

²¹¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 1. Gli Alfred Hipsley Papers si trovano a Oxford, alla Bodleian Library, MSS. Eng. c. 7285-98, e. 3586-7, MSS. Photogr. c. 206-7. Il «Superintendent» delle Special Collections delle Bodleian Libraries (Weston Library), che qui ringrazio, mi informa tuttavia che fra le carte di Hipsley lasciate all'Università di Oxford non ha ritrovato la lettera originale di Bordonaro.

²¹² *Atti parlamentari della Camera dei Senatori. Discussioni. Legislatura XVIII^a – 1^a Sessione 1892*, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1893, pp. 2107, 2450, 3097, 3914 (*Indice*)

Roma: acquisti di libri

Una ricevuta datata 8 febbraio 1892 attesta una tornata di acquisti importanti presso le vendite indette da Vincenzo Menozzi, libraio antiquario che ha negozio in via Piè di Marmo 11 a Roma. Purtroppo non è noto il catalogo delle venti vendite a cui partecipa il senatore, che spende in tutto 819,09 lire: cifra non irrisoria. Fra gli acquisti, vanno quantomeno segnalati i seguenti: la seconda edizione delle *Vite* di Bellori (n. 272, lire 9,90)²¹³; le *Notizie e documenti* raccolte da Vincenzo Bindi sugli *Artisti Abruzzesi* (Napoli, G. De Angelis e figli, 1883), acquistate per 9 lire, n. 399; dei «Disegni originali», per 28 lire (n. 426), un «Pierre Cabot» per 130 lire (n. 849), un «Album di 44 tavole» (n. 894, lire 10,90) e un «Aringhi Paolo» (n. 1837, lire 40).²¹⁴

Falconara: costruzione di una fototeca

A maggio, il collezionista è a Falconara e mette a punto uno strumento che si rivelerà centrale per lo studio delle sue opere. Ordina in una serie di album le fotografie di dipinti che ha acquistato negli ultimi anni e inizia a costituire una sua fototeca. L'attenzione ai filoni pittorici che lo seducono da collezionista si rifrange anche sul momento conoscitivo dell'acquisto delle foto: i quattro album ritrovati del maggio 1892 sono infatti dedicati alla «Scuola Fiamminga» (due volumi) alla scuola olandese (**fig.**) e alla scuola tedesca (uno per ciascuna). Come il collezionista ha annotato nel controfrontespizio, contengono 100 fotografie l'uno, in cinquanta fogli doppi, di colore grigio scuro. L'organizzazione degli album è scrupolosamente cronologica e l'arco coperto va dal primo Quattrocento al Seicento. Si trovano riproduzioni di capolavori delle tre scuole, ma anche opere passate in vendita – e spesso, nel retro delle foto o nel cartoncino, sono presenti annotazioni.

Si trovano ad esempio passaggi di proprietà, come nel caso della *Crocifissione* del Cabinet Brasseur di Colonia nel 1882 «venduta a J. Marmottan a Paris. Autore Gossuin van der Weyden» – e il collezionista ricorda anche «non ho veduto l'originale» o semplici segnalazioni, come nel caso della *Pietà* di Lambert Lombard «di Liege», che «esiste a Colonia presso D^r Dokmagen [?]» e anche di questo il senatore ricorda: «non ho visto l'originale»; correzioni di attribuzioni, come nel caso del *Trittico della Vergine* (con una *Natività* al centro e la *Presentazione al Tempio* e l'*Annunciazione* negli sportelli) del Musée des Beaux-Arts di Bruxelles (n. 58), che il collezionista ricorda «attribuita erroneamente a R[ogier] V[an der] W[eyden]»; dell'*Andata al Calvario* presumibilmente vista dall'antiquario Meulemans di Bruxelles, che ha negozio in Rue de la Madeleine, 70 – di cui si trova un timbro nel retro: «R. Van der Weyden o più della scuola non somigliando punto a' Van der Weyden di Francoforte o di Anversa»; del trittico con un'*Annunciazione* al centro e *Donatori e Santi* negli sportelli laterali del Museo di Bruxelles (n. 97) o della grande *Deposizione* oggi assegnata a Petrus Christus, ma ai tempi creduta di Memling: per entrambi, il senatore sconfessa l'attribuzione: nel primo caso: «Al Museo porta l'indicaz[i]one Ecole flamande. Non credo sia Memling a giudicare dal valore di quelli di Anversa»; nel secondo: «Al Museo porta l'indicaz[i]one Ecole flamande. Non lo ritengo punto Memling»; dei *Cambiavalute* della National Gallery di Londra (n. 944), che la didascalia della foto assegna a Quentin Metsys e il senatore ricorda che «Porta altro nome nel quadro. Consultare catalogo»; giudizi di qualità e di critica: a proposito del dittico dell'Imperatore Ottone del Museo di Bruxelles (n. 2008), ai tempi assegnato a «Thierry Stuerbout di Harlem – 1410 † 1470 pittore valentissimo e poco noto non conoscendosi altri quadri di lui eccetto i 2 di Bruxelles»

Internamente poi ogni scuola è suddivisa per autore: per esempio, la raccolta sui fiamminghi comprende, nell'ordine, opere attribuite ai Van Eyck, Rogier van der Weyden, Giusto di Gand, Hugo van der Goes, Hans Memling, Quentin Metsys, a Stuerbouts, Jan Mostaert, al Mabuse, Adriaen Key, van Coninxlo, Patinir, Lambert Lombard, Gaspard de Crayer, Pieter Brueghel il Vecchio, David

²¹³ *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni, co' loro ritratti al naturale scritte da Gio: Pietro Bellori. In questa Seconda Edizione accresciute colla Vita e Ritratto del Cavaliere D. Luca Giordano*, In Roma, Per il Successore al Mascardi, A spese di Francesco Ricciardo, e Giuseppe Buono, MDCCXVIII [1718] si conservano nella biblioteca di villa Chiamonte Bordonaro, scaffale XII.

²¹⁴ Archivio privato Chiamonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 18.

Teniers il Giovane, Cornelis de Vos, Jacob Jordaens. A parte alcune eccezioni di capolavori conservati nelle chiese, come il polittico di Gand, si tratta in prevalenza di dipinti conservati nei maggiori musei europei: il Musée Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles o di Anversa, la National Gallery di Londra, la Galleria degli Uffizi, il Rijksmuseum di Amsterdam, il Louvre

Anche nel caso del primo volume sulla «scuola Toscana» (**fig.**), la struttura segue le predilezioni che il senatore va maturando in termini di collezionismo: spiccano, per numero di foto inserite nei fogli, le opere attribuite a Beato Angelico, Sandro Botticelli, Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio e Luca Signorelli.

Sono più rari i ritrovamenti di scritte nel retro o nelle didascalie delle foto: a proposito della *Madonna con Bambino fra i Santi Pietro, Agostino, Sebastiano e Paolo* di Domenico Ghirlandaio nel Duomo di Lucca, vista in una scadente riproduzione Alinari (n. 7183, **fig.**), il collezionista ricorda: «Confrontare le figure del primo Santo a destra e la mano di quello accanto col mio quadro in Palermo». È possibile che l'indicazione sia redatta nel corso di un viaggio a Lucca (l'unico documentato è nel 1886). A proposito del *Tobiolo e l'angelo* o della *Madonna con Bambino e Angeli* della National Gallery di Londra (nn. 781 e 296, due opere che oggi si accostano al mondo di Verrocchio), Bordonaro è consapevole che non si tratta di dipinti di Pollaiuolo, come vorrebbero le didascalie: le barra e accanto scrive: «Scuola Toscana».

Ancora dalla Librairie de l'Art

Il 29 maggio il collezionista riceve, sempre a Falconara, nuove proposte dalla Librairie de l'Art parigina, che è stata già «honoree de vos commandes» nel 1889. È infatti in corso di stampa la collezione di fascicoli monografici su *Artistes célèbres* e sono disponibili nuove pubblicazioni: nella 'Bibliothèque Internationale de l'Art', il secondo tomo de *l'Art Byzantin* o il volume su *Les correspondants de Michel-Ange* dedicato a Sebastiano del Piombo, per non parlare del «magnifique ouvrage» sui *Chefs-d'oeuvre du Musée Royal d'Amsterdam*, «qui sera épuise d'ici peu»²¹⁵.

Un anno di grandi acquisti fiorentini

Per gli antiquari fiorentini a cui Bordonaro si rivolge, il 1892 è un anno d'oro in termini di acquisti. Due sono sue vecchie conoscenze (Ugo Venturini e Angelo Melli), professionisti dei quali evidentemente il collezionista si fida. Altri (Adolfo Baldi e un certo Gori) iniziano ora a venire alla ribalta. Fra i nuovi contatti, un antiquario si rivelerà particolarmente importante per la storia della collezione: il 'professor' Emilio Costantini.

Venturini

Sono documentati solamente in catalogo i dipinti «comprati da Venturini in Firenze nel 1892»: si tratta del n. 21 e rappresenta un noto tema fiammingo, la *Meditazione di San Girolamo sul teschio* (**tav. XII**); del n. 41, un fronte di cassone con una *Scena di vita militare*, attribuita al nome di comodo di Dello (133 x 44 cm, lire 400); l'importante – per dimensioni e prezzo (113 cm, lire 1800) – «tondo grande» con la *Natività* di Jacopo del Sellaio, ma al tempo ritenuto di Ghirlandaio, in forza di «un certificato dell'accademia che dice esser il quadro del Ghirlandajo» (n. 62, **tav. XXIV**); una *Trinità* accreditata a Andrea Orcagna, in virtù di un parere dell'antiquario («Comp[ra]to in Firenze nel 1892 da Venturini che lo riteneva esser un Orgagna» 111 x 88 cm, lire 400); un altro «davanti» di cassone,

²¹⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 5

pagato anch'esso 400 lire, ma di dimensioni più contenute che indicano piuttosto un elemento laterale (39 x 49 cm): il n. 95, un *Martirio di Santa Lucia* attribuito a scuola fiorentina del Quattrocento («da U[go] Venturini»); una *Testa di Cristo*, sempre da «U[go] Venturini che vi vedea il carattere Leonardesco» e che il collezionista crede invece di Correggio (n. 99, 47 x 37 cm, per lire 400, **tav. XLVIII**) e la *Madonna con Bambino e San Giovannino* riferita a Bartolomeo Schedoni («da U[go] Venturini», una tela di 86 x 69 cm, costata 500 lire, **tav. LV**). Con ogni probabilità questi otto acquisti vanno collocati nel quadro di un'unica tornata presso la galleria di Ugo Venturini.

Primitivi da «Adolfo Baldi»

Il senatore acquista da «Adolfo Baldi» cinque dipinti, tutti primitivi toscani a eccezione di una *Battaglia*: si tratta della *Crocifissione* creduta di Giotto (n. 59, 66 x 59 cm, **tav. XXVII**), acquistata per il prezzo notevole di mille lire; della *Madonna con Bambino* che al tempo del senatore gravita fra Benozzo Gozzoli e la scuola orcagnesca (n. 63, 550 lire, 62 x 42 cm, **tav. XXIX**); della *Madonna con Bambino*, che Loeser «ammira molto», e in catalogo figura come Giusto di Andrea Manzini (n. 65, 400 lire, 68 x 43 cm, **tav. XXX**); della *Battaglia* firmata da Antonio Franchi, che Baldi «riteneva per Salv[ator] Rosa» (n. 198, lire 400, 49 x 73 cm) e del «*Parto della Vergine*», che sarà presto assegnato dai «conjugi Berenson» e Adolfo Venturi a Giuliano Pesellino (n. 55, lire 100, 25 x 20 cm, **tav. XXV**).

La galleria Del Turco

«Da Pierfrancesco Rosselli del Turco», il collezionista acquista un altro dipinto importante, quale il *San Girolamo penitente* considerato di Andrea del Castagno e che Berenson prontamente include nel suo *corpus* dell'«Amico di Sandro» e confluisce poi nel catalogo dell'«Alunno di Domenico», ossia Bartolomeo di Giovanni (n. 108, lire 830, 100 x 52 cm, **tav. LIX**). Inoltre, è dallo stesso che il senatore acquista un trittico fiorentino del Trecento, con un'*Incoronazione della Vergine* (n. 84, lire 420, **misure, tav. XCII**). Il venditore è esponente di un nobile casato fiorentino e proprio lui è fra i dedicatari di un libro di ricordanze sulla sua famiglia²¹⁶. Da questo attento resoconto storico, si traggono altre notizie interessanti sui moderni Rosselli Del Turco: abitano, dal 1750, nel palazzo già dei Borgherini in Borgo Santi Apostoli, dove si trovava la camera nuziale di Pierfrancesco Borgherini con le *Storie di Giuseppe* dipinte da Andrea del Sarto, Jacopo Pontormo, Francesco Granacci e il

²¹⁶ *Ricordanze della nobile famiglia Rosselli del-Turco tratte dai suoi archivi per cura di Aurelio Gotti*, Firenze, Tipografia Calasanziana, 1890, p. 5: «Ai fratelli Monsignore Canonico Vincenzo, Signori Giuseppe e Pierfrancesco Rosselli Del-Turco; e al Signore Cav. Orazio Rosselli-Del Turco». Quanto alle opere d'arte, nel libro si trovano ricordi delle vicende della cappella voluta da Jacopo del Turco nella chiesa di San Marco nel 1591-92, dove figura il *San Tommaso che adora il Crocifisso* di Santi di Tito, cfr. ivi, pp. 57-61; su Matteo Rosselli, pp. 81-84; ma l'autore ha anche familiarità con i dipinti della collezione Rosselli del Turco: «di questo Fra Luca [Manzuoli, † 1411] è in casa Rosselli un ritratto, in tavola» (p. 92); «Il Ritratto di Stefano [Rosselli], dipinto da Romolo Panfi, si custodisce anche oggi nella casa dei Signori Del-Turco» (p. 138).

Bachiacca e già smantellata a partire dalla fine del Cinquecento. Ma del palazzo cinquecentesco, si conservano ancora i camini di Benedetto da Rovezzano.²¹⁷

La «galleria del Turco», di cui anche il senatore parla in catalogo, è invece formata da Luigi di Vincenzo Rosselli (Firenze, 1779 – 1839), che si forma in collegio fra Stoccarda e Vienna e rientra nella sua città nel 1811, quando è eletto Direttore delle Arti e Mestieri all'Accademia e diviene cavaliere per volontà del Granduca. Infine, «mise insieme una bella Galleria, nella quale si ammiravano quadri di maestri eccellenti, quali furono Andrea del Sarto, il Ghirlandaio, il Botticelli, Cosimo e Matteo Rosselli, ed altri di tal fama». Il restauro delle cantorie del Duomo del 1833 si deve per esempio a Luigi Rosselli. Da lui e dalla sua seconda moglie, la senese Maria Bargagli Piccolomini, nascono dieci figli: fra questi si trova il Pierfrancesco che vendette i due dipinti a Bordonaro.²¹⁸

M. A. Timpanaro Morelli, *L'ascesa di una famiglia toscana: i del Turco dal contado fiorentino agli onori della città*, in 'Critica storica', XXIII, 4, 1986, pp. 569-604

Melli

Nello stesso anno il collezionista acquista sette dipinti presso Angelo Melli a Firenze: si tratta di un dipinto assegnato alla scuola veneziana, un *Ritratto di Benedetto XII*, che nel catalogo oscillerà fra Paris Bordone e Giovan Battista Moroni (n. 6, 55 x 43 cm, lire 150); di una *Madonna con bambino* e riporta l'attribuzione con la quale lo riceve: «lo dicea Scuola di Modena» (n. 22, 62 x 50 cm, lire 250); di un'altra *Madonna con bambino* attribuita a «Simone da Pesaro» (n. 27, 50 x 42 cm, lire 150); di un *Apostolo* che l'antiquario «riteneva per Sodoma», poi ridimensionato dal collezionista alla scuola fiorentina del Quattrocento (n. 88, 81 x 50 cm, lire 200), di un tondo con una *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, «da A[ngelo] Melli che lo dava per Botticelli» (n. 89, **tav. XXXVI**, diametro 88 cm, per 1000 lire), un dipinto che in seguito farà dubitare sia il collezionista («dubito sia imitazione») che Berenson («Berenson lo crede moderno»); un *Cristo nell'orto del Getsemani*, «da Melli che lo disse Tiepolo», spostato a ignoto veneziano del Settecento in catalogo (n. 151, 37 x 27 cm, lire 250); infine, una *Sacra Famiglia* attribuita dall'antiquario a Giovanni Bellini che, con il passaggio di Berenson, verrà riferita a Girolamo da Santa Croce (n. 226, 31 x 33 cm, per lire 250).

Gori

Anche il dipinto con una *Madonna con bambino e due angeli* (n. 24, 70 x 55 cm, 200 lire, **tav. VIII**) è registrato nel catalogo come «Comp[rato] in Firenze nel 1892 da Gori antiqu[ario]» Le attribuzioni spese per il dipinto – Andrea del Brescianino, per il collezionista; Leonardo da Pistoia per Berenson – sono successive all'ingresso in collezione: non ci sono perciò indicazioni riguardo l'attribuzione con cui il dipinto entra in collezione. È probabile che fosse, semplicemente, «scuola fiorentina del '500».

La vendita della collezione Guidi

Due dipinti acquistati a Firenze nel 1892 sono l'*Annuncio dell'angelo ai pastori*, che il collezionista assegna in catalogo a Jacopo Bassano, e che ricorda «Comprato 1892 a Firenze dal M[arche]se C. Guidi» e il gruppo con *Gesù e San Giovannino che si abbracciano*, attribuito a Sofonisba Anguissola (n. 167, 37 x 26 cm, non è noto il prezzo, **tav. LXXVII**). Del marchese Costantino Guidi si conosce il catalogo della vendita che si tiene alla sua morte, in Palazzo Rinuccini, via Santo Spirito 31, a Firenze, il 14 aprile 1910 (impresa di vendite Galardelli e Mazzoni)²¹⁹. Da non confondere con la collezione Guidi di Faenza, da cui proviene per esempio una *Madonna con Bambino* della bottega di Botticelli, oggi al Musée du Louvre (inv. 1298A)²²⁰.

²¹⁷ Ricordanze cit., pp. 154-160.

²¹⁸ Ricordanze cit., pp. 171-181.

²¹⁹ *Catalogo della Collezione di oggetti d'arte antica del fù Marchese Costantino Guidi. Sculture in marmo e pietra, quadri, mobili, terre cotte e stucchi, bellissima collezione di costumi del 1700, bronzi e placchette, stampe, pedane e tappeti turchi, porcellane e oggetti di curiosità la cui vendita al pubblico incanto verrà effettuata in Firenze nel Palazzo già Rinuccini in Via Santo Spirito, 31 il 14 aprile 1910 e seguenti a ore 15*, Firenze 1910. [Zeri?]

²²⁰ Il dipinto è erroneamente considerato autografo da R. Lightbown, *Botticelli*, v. II, p. 14, n. A7, con bibliografia precedente. È espunto da A. Cecchi, *Botticelli*, Milano, Federico Motta, 2005, p. 57, nota 48. La collezione Guidi di Faenza è venduta presso Sangiorgi a Roma fra il 21 e il 27 aprile 1902.

Emilio Costantini

Sappiamo dal catalogo che il collezionista acquista tre dipinti nel 1892 dal «Prof Costantini»: una *Madonna con Bambino fra Santi* di scuola fiorentina del Trecento, poi attribuita da Suida a Jacopo del Casentino (n. 213, per 400 lire, 31,5 x 24 cm, **tav. XCIII**) e due *Crocifissioni*, credute dal collezionista la prima di «Scuola fiorentina del Beato Angelico» (n. 214, 45 x 22 cm, senza indicazione del prezzo, **tav. XCI**) e la seconda, dopo un avviso di Berenson, della scuola di Lorenzo Monaco (n. 217, 200 lire). Si tratta di frammenti di trittici o di dittici, in due casi certamente e in un altro verosimilmente, di alta qualità – e i rapporti fra il collezionista e questo professore dovettero divenire cordiali se qualche anno dopo, come vedremo, i due intrarreranno altre relazioni commerciali e persino uno scambio epistolare.

Il «Prof» Emilio Costantini è menzionato nella tesi di dottorato di Barbara Bertelli, in quanto alla fine degli anni sessanta abita o ha negozio a Firenze in via Valfonda 55²²¹. È presente nelle liste della Bertelli in quanto richiedente di licenze di esportazione negli anni settanta e ottanta²²², ma è anche donatore al Museo Nazionale del Bargello: di dieci maioliche e di tre sculture fra 1889 e 1890, di diciotto sigilli fra 1913 e 1917²²³. Due «bozzetti in terracotta delle statue del Francavilla, eseguite per la cappella Niccolini in Santa Croce, e rappresentanti Mosè ed Aronne» sono invece acquistati dallo Stato nel 1907, sempre per il «Museo Nazionale di Firenze», «al prezzo di L. 2500» dal «prof. cav. Emilio Costantini»²²⁴ e quattro dipinti senesi del Museo Nazionale di Budapest vengono acquistati nel 1895 da Emilio Costantini²²⁵. È lui a acquistare nel 1898 il bassorilievo in tufo con l'*Ingresso trionfale nella città di Sassari del Capitano di Milizia Angelo Marongiu*, eseguito fra 1530 e 1540, come decorazione esterna di palazzo Marongiu a Sassari, che rivende nel 1902 a Stefano Bardini e oggi si trova nel museo omonimo.

Ma il cammeo più gustoso di Emilio Costantini lo offre senza dubbio Luigi Bellini, antiquario fiorentino che negli anni cinquanta del secolo scorso si è preoccupato di raccontare nostalgicamente la stagione dorata del commercio d'arte cittadino:

²²¹ B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze* cit, pp. 241-242.

²²² B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze* cit, pp. 268 e 273.

²²³ *Doni e donatori del Museo Nazionale del Bargello in ordine di anno di donazione*, documento in rete a cura dell'Associazione Amici del Bargello, pp. 9-10. Dovrebbero corrispondere, con lievi variazioni nel conteggio, ai doni «di undici suggelli di bronzo e acciaio e di due alari di pietra a testa di leone del XVI secolo per parte del Prof. Emilio Costantini», ricordati dal marchese C. Ginori-Lisci, nella *Relazione: Il R. Commissariato delle Antichità e Belle Arti della Toscana nel suo primo anno di vita*, Firenze, Tipografia per i minori corrigendi, 1891, p. 29.

²²⁴ *Notizie. Musei e Gallerie. Toscana. Firenze. Acquisti per il Museo Nazionale*, in «Bollettino d'Arte», I, marzo 1907

²²⁵ Si tratta di una *Madonna con Bambino fra i Santi Girolamo, Bernardino e due angeli*, inv. 1210, attribuito a Sano di Pietro e bottega; di un *San Bartolomeo* di Matteo di Giovanni inv. 1211; di un tondo con una *Sacra Famiglia con San Girolamo*, di pittore senese di inizio Cinquecento, inv. 1216 e di due scomparti di predella con la *Flagellazione di Cristo* (inv. 1161) e l'*Andata al Calvario* (inv. 1231) assegnati a Sodoma e bottega, cfr. D. Sallay, *Dipinti senesi in Ungheria. Vicende storiche e nuove ricerche*, in «Accademia dei Rozzi», XV, 28, pp. 3-16.

«Il professor Costantini era un bell'uomo, dalla figura grande e grossa, e con una lunga barba bianca divisa in due, che gli piaceva lisciare spesso, la parte destra con la mano destra, la sinistra con quella sinistra, e talvolta le due parti dando lavoro alle due mani insieme.

– Porco mondo! – diceva. – Cosa fanno questi messeri tutti professori?

Era inferocito contro quei colleghi che si facevano chiamare professori, e che, pur essendo professori, ma di pianoforte, di trombone, di gran cassa o di violino, nella pratica del commercio potevano passare per professori di storia dell'arte. A lui cotesto trucco non andava giù. Troppa concorrenza! Il solo ed unico professore pretendeva di essere lui, perché era insegnante di disegno in una scuola secondaria.

L'aveva con tutti, ma infine era un buon uomo, pieno di cuore.

Faceva il commerciante come tutti, ma con grande successo. Amava pagar poco e vender caro: quando un oggetto era nelle sue mani pretendeva fosse sempre un capolavoro, nelle mani degli altri una porcheria. Era nemico e invidioso dei grandi antiquari dei quali diceva corna, tenendosi a distanza. Avvicinava solo i piccoli, i mediatori, ed i modesti con quali posava a grande uomo.».²²⁶

Oltre alla sua attività di antiquario, Emilio Costantini va ricordato come autore di quattordici acquerelli che copiano opere celebri del Rinascimento, che vennero acquisiti dalla Arundel Society e si conservano oggi al Victoria and Albert Museum a Londra²²⁷. Gli esemplari tratti dalle celle del convento di San Marco vennero inseriti dalla Arundel Society in una pubblicazione di litografie a colori da opere del Beato Angelico pubblicate nel 1889²²⁸.

[Citare o riprodurre la fotografia bellissima che si trova nell'archivio Acton alla Villa La Pietra, dove si vede Costantini nel suo studio e alle spalle una parete di *Madonne con Bambino*]

1893

Libri da Londra e proposte da Milano

Nel maggio 1893, il collezionista riceve una fattura con un lungo elenco di libri, acquistati presso James Rimell & son, Book and Printsellers, libreria di Oxford Street, 91 (late 400), all'angolo con Dean Street. Nella lista spiccano cataloghi di musei (la *Dusseldorf Gallery*, London 1888; il *Gallery Recueil*, Paris 1754; il *Young Catalogue*, London 1820; gli *Engravings* (London 1816) e i *Printings* di Ottley (London 1863), repertori sulla maiolica (Mareschal, *Faïences*, Paris 1873²²⁹; due libri di L. M. Solon, *The art of the Old English Pottery*, London, Bemrose and sons, 1883 e *The ancient art stoneware of the Low Countries and Germany*, 2 volumi, London, Chiswick Press, 1892²³⁰) o sulla miniatura (Humphries,

²²⁶ L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari*, con disegni di Giorgio De Chirico, Firenze, Del Turco, 1950 [seconda edizione ampliata; la prima è del 1947], pp. 213-214.

²²⁷ Gli acquerelli sono tratti dai *Mesi di Marzo e Aprile* da Palazzo Schifanoia a Ferrara [verifica], firmati «Emilio Costantini 1868» e «1869» (Victoria & Albert Museum, inv. E.289-290.1995); dal *San Giorgio* di Pisanello della chiesa di Sant'Anastasia a Verona, firmato «Prof. Emilio Costantini» (inv. E.251.1995); dai committenti del tramezzo della chiesa di San Maurizio al Monasterio Maggiore a Milano di Bernardino Luini (due acquerelli, entrambi firmati (inv. E.190-191.1995)); dalle *Sante Apollonia* (inv. E.187.1995) e *Caterina* (inv. E.186.1995) sempre di Luini, dipinte al Santuario di Santa Maria Maggiore di Saronno; dal *San Pietro in trono* della cattedrale di Viseu (inv. E.171.1995), dipinto da Grão Vasco – grande maestro del Rinascimento portoghese – e oggi nel Museu de Grão Vasco sempre a Viseu; da tre affreschi del Beato Angelico per le celle del convento di San Marco: l'*Apparizione di Cristo ai discepoli ad Emmaus* [verifica] (inv. E.11.1995), la *Deposizione* (inv. E.8.1995) e la *Presentazione al Tempio* (inv. E.4.1995), tutti e tre ante 1889; dall'*Ultima Cena* del refettorio di Sant'Apollonia di Andrea del Castagno, datato 1889 (inv. E.46.1995); dall'*Incontro fra la Sibilla e Augusto*, affresco dell'arco di ingresso della cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze, di Domenico Ghirlandaio, datato 1891 (inv. E.107.1995); dalla *Primavera* di Botticelli degli Uffizi (inv. E.34.1995).

²²⁸ *The Presentation in the Temple* after Fra Angelico, printed by Wilhelm Greve, Berlin and published by the Arundel Society, colour lithograph, Britain, 1889, cfr. *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 febbraio – 12 giugno 2011), a cura di M. T. Benedetti – S. Frezzotti – R. Upstone, Milano, Electa, 2011, pp. KHI T 2526m (15

²²⁹ Si può identificare in un volume nella libreria di villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, scaffale I: *Imagerie de la Faïence. Assiettes à emblèmes patriotiques. Période Révolutionnaire. 1789 à 1795*. In una pagina precedente al frontespizio, il collezionista ha annotato il titolo completo dell'opera e, da buon bibliofilo, una sua mancanza: «(Marechal), La faïence populaire au XVIII siècle, sa forme, son emploi, sa décoration, ses couleurs et ses marques. Beauvais 1872 in -8 (contenente n. 122 tavole cromolitografate sopra fondo tinto. Manca il testo)».

²³⁰ Si conservano entrambi nella libreria di villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, scaffale I.

Illuminated Books, London 1849; Byatt – Tymms, *Illuminating*, London 1860), alcune monografie su artisti (il *Cenacolo di Leonardo da Vinci* di Giuseppe Bossi, Milano 1810²³¹; *Holbein Maritz*, Paris 1879; *Massaccio. Le Pitture*, Roma 1809) e altri repertori antichi (*Vatican Frescoes*, Roma 1707)²³².

Anche da una libreria francese di Milano, i Dumolard frères, si avvisa il senatore che è in vendita a prezzo vantaggioso la collezione completa della 'Gazette des Beaux-Arts' dal 1859 al 1887: è in «parfait état» e viene dalla libreria del marchese Girolamo d'Adda, «bibliophile milanaise». Non sappiamo se Bordonaro accettò: sta di fatto che le prime due serie della prestigiosa rivista francese, senza *ex-libris*, occupano tre scaffali della libreria della villa alle Croci²³³.

Il Botticelli di casa Canigiani, tramite Costantini

Tramite Costantini, il senatore acquista il dipinto più caro della sua collezione nel 1893, dopo quasi un decennio di esperienza di acquisti alle sue spalle (**tav. IX**). Del dipinto in questione, che naturalmente troverà posto in galleria, in catalogo è indicata una preziosa provenienza: «da Casa Canegiani». È il tondo con una «*Madonna con Bambino e San Giov[anni]*» (ma in realtà il santo alle spalle è da identificare in Sebastiano), di 87 centimetri di diametro, costato 5000 lire (n. 33).

[Capire se si riesce a dire di più sulle circostanze della vendita. Corrispondenze e cronache fiorentine del tempo: Berenson, Horne, Costantini stesso, Gamba, Bardini, etc.]

E sempre dal «Prof. Costantini» il senatore acquista una *Madonna con Bambino fra San Giovanni e San Sebastiano*, che l'antiquario attribuisce a Benvenuto di Giovanni e Berenson sposterà al figlio, Girolamo di Benvenuto (n. 74, lire 300, 46 x 21 cm, **tav. XXXV**)

Il polittico lorenzettiano

Un altro acquisto che passa agli annali nella storia della collezione Bordonaro è messo a segno presso un mercante poco noto: tale Giovanni Bacci, che procura al senatore un polittico integro, che Berenson ritiene di Pietro Lorenzetti, e sarà presto inserito nel *corpus* di 'Ugolino Lorenzetti' (*alias* Bartolomeo Bulgarini). La cifra spesa è di 1000 lire (n. 100, **tav. L**) ed è registrata la provenienza dalla collezione Toscanelli.

Napoli: Carlo Varelli

Dall'antiquario Carlo Varelli il collezionista acquista un dipinto di notevoli dimensioni, attribuito a «Scuola di Raffaello»: una *Madonna con Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Marco* (n. 13, per 630 lire, 138 x 124 cm). È il primo acquisto documentato presso questo antiquario, che fornirà al collezionista altri pezzi forti della sua collezione. È anche verosimile che in questa tornata si collochi l'acquisto di una *Sacra Famiglia* che l'antiquario vende come Caroto e Berenson non tarda, nel 1897, a attribuire a Bonsignori (n. 17, **tav. VI**, lire 80, 43 x 33 cm).

²³¹ Il volume – Giuseppe Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, Milano, dalla Stamperia Reale, MDCCCX (1810), che amo molto (cfr.) – si conserva nella libreria di villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, scaffale I.

²³² Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 5

²³³ La prima serie (voll. 1-25, 1859-1868), com'è noto diretta da Charles Blanc, occupa interamente il terzo scomparto dello scaffale I. La seconda serie (voll. 1-38, 1860-1888) occupa interamente il quarto scomparto dello scaffale I e il quarto scomparto dello scaffale II.

Altri dipinti di importanza secondaria nelle logiche della collezione – ma da credere di alta qualità – sono acquistati da Varelli nel 1893: è il caso del *Paesaggio* giudicato dal senatore di Roelandt Savery e proposto a David Vinkebooms dal conte polacco Georges Mycielski (n. 196, lire 350, 41 x 65 cm); il *Ritratto di donna che redige uno spartito in veste di Maria Maddalena* del 'Maestro delle Mezze Figure' (n. 208, **tav. CI**, lire 300, 53 x 43 cm) e il «*Cristo fra la Madonna e un Santo*», ritenuto bizantino del Trecento – e in un secondo momento del Duecento (n. 210, lire 100, 56 x 41 cm).

Presso la galleria Sangiorgi di Roma, nel novembre del 1892, si apre la vendita della collezione di Carlo Varelli: e le poche righe di introduzione al catalogo riescono a darci un'idea del personaggio:

«Il notissimo raccoglitore di antichità Carlo Varelli di Palermo, residente da molti anni in Napoli, volendo recarsi a Chicago per esporre il suo storico presepe nella Esposizione del 1893, ha deciso procedere alla liquidazione della numerosa raccolta di oggetti d'arte antica esistenti ne' Saloni del 1° piano Galleria Umberto I.

La vendita a pubblico incanto sarà fatta dalla mia casa, ed il Catalogo che presento al Pubblico, compilato dal sig. Vincenzo Santoro, racchiude oltre Tremila oggetti; ed altri bellissimi arrivati dalla Sicilia, che per mancanza di tempo non furono messi in Catalogo.

Dalla lettura di esso, a niuno potrà sfuggire l'importanza di tale vendita, sia per la quantità di oggetti rari e di valore, sia per la varietà di essi.

Sono fiducioso che gli amatori di Arte Antica vorranno profittare di una tale occasione». ²³⁴

Non saranno sfuggiti alcuni dati essenziali per la nostra ricerca: Carlo Varelli è «notissimo», ma soprattutto «di Palermo». Sebbene «residente da molti anni in Napoli», forse l'origine comune avrà giocato un suo ruolo nel rapporto fra il collezionista e l'antiquario, come succede a tutti gli emigrati che si ritrovano fuori dalla propria città natale. Una fotografia degli ambienti espositivi di Carlo Varelli (**fig.**) consente di immaginare che tipo di allestimento potesse trovare il collezionista negli anni a venire, al momento dei suoi acquisti presso la galleria napoletana. Nelle vetrine, apparentemente senza alcuna divisione per oggetti, sono accostate maioliche, statuine in porcellana, cofanetti gotici, pastori di presepi, ventagli, collane; mentre alle pareti si alternano piatti e dipinti, collocati in qualsiasi spazio rimasto a disposizione. La ricchezza delle collezioni di Varelli – «oltre Tremila oggetti» – può essere compresa anche se si considera che ci vollero ventitré sessioni e quasi un mese (28 novembre – 20 dicembre) per battere all'asta tutto quel che era in vendita.

Ancora Melli

Altri due dipinti acquistati nel 1893, nuovamente dall'antiquario Angelo Melli sono il tondo con la *Madonna e San Giovanni in adorazione del Bambino* (n. 81, diametro 75 cm, per 300 lire, **tav. XXXVII**), considerato dal venditore di Lorenzo di Credi, ma il collezionista tradurrà il suo dubbio in un riferimento a «Ignoto Fiorentino» della seconda metà del Quattrocento; e – più importante – una *Madonna con Bambino* che in catalogo passerà presto a «Luca Cranach vecchio» grazie a un suggerimento di Goldschmidt (n. 97, 82 x 56 cm, 400 lire, **tav. XLIV**).

²³⁴ *Ancienne Galerie Borghese. Hôtel de ventes – G. Sangiorgi – Roma. Catalogo Della Collezione Carlo Varelli di cui la vendita a pubblico incanto avrà luogo in Napoli Galleria Umberto I. n. 8 1° piano Lunedì 28 Novembre ad ore 2 pom. precise. Majoliche Porcellane, Quadri, Avorii, Smalti bronzi, Miniature ed oggetti di vetrina, Vetri, Stoffe e merletti, Oggetti oro, argento Mobili ed oggetti di mobilia, Marmi, Oggetti diversi, Strumenti musicali, Pastori ed oggetti da presepe Oggetti di scavo, Monete e Medaglie*, Napoli, R. Tipografia De Angelis – Bellisario, Portamedina alla Pignasecca, 44, 1892 [si trova in Fondazione Zeri CA 16 1892 1128]

Roma: la collezione di monsignore Cesare Taggiasco

Tre dipinti acquistati dal collezionista nel 1893 provengono dalla collezione di monsignore Cesare Taggiasco: Si tratta di una *Sacra Famiglia con Sebastiano e San Rocco* di «Ignoto Greco (moderno)», acquistata però «in un lotto di 3 quadri» che comprendeva anche una *Deposizione* e un *Cristo nell'orto del Getsemani* che non figurano in catalogo (n. 20, 55 x 77, per lire 45; il lotto intero, per lire 90,35); una *Madonna con Bambino, San Giovannino e angeli*, inizialmente riferita alla scuola di Andrea del Sarto e poi indicata come opera di Andrea Sguarella (n. 48, 103 x 94, lire 150) e una *Madonna con Bambino* acquistata come scuola senese del Trecento e riferita da Berenson «e della moglie Mary Logan» a Taddeo di Bartolo (n. 77, 112 x 81 cm, **tav. XXXVIII**). Il dipinto è acquistato per 100 lire, ma è soggetto a un restauro, per opera di Bonini, che ne costa 500: le condizioni di leggibilità del dipinto dovevano essere fortemente compromesse dall'alterazione delle vernici.

Roma: Sangiorgi

Da Sangiorgi il collezionista acquista un *Martirio di San Sebastiano* che riferisce a Marco Palmezzano in ragione di un cartellino dove legge il nome dell'autore (n. 92, per 100 lire).

Bibbiena

Nel 1893 il collezionista si spinge fino a Bibbiena, dove acquista un «*Gesù morto pianto dalle Marie e da due apostoli*», verosimilmente una *Deposizione nel sepolcro*, «da Luigi Parrini» (n. 56, lire 125, 28 x 18 cm).

Una proposta di acquisto da parte di un antiquario pisano

L'attività collezionistica del senatore è ormai nota presso gli ambienti degli antiquari, tanto che riceve avvisi di vendita, come quello del commerciante pisano Ferdinando Conti, a sua volta messo in avviso dal collega Orsolini, che Bordonaro già conosce. Per ingraziarsi il possibile acquirente, Conti non lesina lodi, ma affascina di certo curiosità il fatto che la raccolta Bordonaro possa ormai esser definita un vero e proprio «museo»:

Pisa 24 Dic[embre] 1893

Ill.mo Signore

Sapendo che la S. V. Ill.ma fa acquisti di oggetti d'arte, mi pregio avvisarla che ho commissione da un signore di Firenze di trovare compratori per il suo museo, che si compone di una ricca collezione di ceramiche antiche, specchi antichi di Venezia, quadri antichi di rinomati autori, monete, ventagli, vasi della China e del Giappone antichissimi, statue, bronzi, marmi, mobili intagliati antichi, arazzi, merletti etc.

Quando alla Signoria vostra piaccia visitarlo, me ne dia avviso che mi parrò subito a sua disposizione, ho scritto questa mia sotto gli auspici di Oreste Orsolini da lei ben conosciuto.

Colgo intanto l'occasione per professarmi della S. V. Ill.ma

Devotissimo
Ferdinando Conti
Borgo-largo 24
Pisa²³⁵

1894

Un album di fotografie

Pare che in quest'anno, Gabriele Bordonaro si sia particolarmente appassionato alla fotografia. A marzo è a Palermo e decide di immortalare in una veduta, con occhio educato alla pittura dei macchiaioli, la sua villa nella piana dei Colli. Successivamente, disporrà questo e le altre foto di quest'anno in un album, e con premura redige brevi didascalie, con il luogo e il mese dello scatto (**fig.**). A questa serie vanno ricollegate altre foto delle proprietà Bordonaro, del maggio e dell'agosto: la

²³⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 3

tonnara di Vergine Maria (**fig.**) e, naturalmente, il castello prediletto: Falconara. Le quattro foto eseguite in quest'occasione si collocano in una fase ancora sperimentale, per quanto riguarda la rappresentazione del castello (**figg.**). Per il momento, l'intenzione sembra di documentazione topografica, come se sotto osservazione vi fossero i diversi momenti di edificazione e le vedute da punti focali ben precisi (dall'ingresso o dalla spiaggia). Presto, i punti di vista più pittoreschi piaceranno al senatore, tanto che chiederà a Rocco Lentini, un pittore che proprio in questi anni si guadagna la sua fiducia, di rappresentare in due acquerelli le vedute del castello dalla spiaggia.

Firenze: la vendita Borg de Balzan

I dipinti provenienti dalla collezione Borg de Balzan che il senatore si assicura sono sei e si possono tutti identificare nel catalogo della vendita, come riferito nelle singole schede²³⁶.

Nelle note manoscritte del 'Catalogo dei Quadri', si trovano infatti segnalati con questa provenienza un «*Paese con figure*» assegnato a Jan e Andries Both (n. 168, 41 x 50 cm, lire 840 – «Firenze 1894 Vend[ita] Borg de Balzan», **tav. LXXXVI**); una *Veduta di villaggio* che in catalogo figura dubitativamente come Pieter Bruegel (n. 324, 59 x 90 cm, lire 630, **tav. CXIII**); un'*Incredulità di San Tommaso* attribuita a Govaert Flinck (n. 170, 44 x 55 cm, lire 341,25 – «Firenze 1894. Vend[ita] Borg de Balzan», **tav. LXXXV**); un'*Adorazione dei Magi* proposta dubitativamente come Jan van Scorel (n. 254, 67 x 55 cm, lire 150, **tav. CX**), che passa prima dalle mani di un altro antiquario fiorentino, già frequentato da Bordonaro («1894 da Vin[cenz]o Ciampolini in Firenze nel Proviene dalla Collez[ione] Borg de Balzan»); due *pendants* con scene di genere su rame, uno dei quali firmato da Francesco Giuseppe Casanova (nn. 182 e 187, lire 150 e 50, indicati però come «Roma 1895 da Sangiorgi proveniente galleria Borg de Balzan», segno di una permanenza dei dipinti nella società romana a seguito dell'asta). Nel catalogo di vendita, si trovano illustrati due dipinti che dopo l'ingresso in collezione Bordonaro non avranno alcuna fortuna visiva nel Novecento: il *Paesaggio* dei fratelli Both e la *Veduta* di Brueghel.

La vendita della collezione Borg de Balzan deve essere considerata come un'occasione d'oro per la generazione di collezionisti del senatore Bordonaro. Il collezionista in questione, naturalizzato francese ma maltese di nascita e di nobile origine, è Luigi Borg de Balzan (La Valletta, 30 novembre 1812 – Firenze, 1896), sul quale ancora manca un contributo di ampia portata²³⁷. Trascorre trent'anni nelle Americhe, ricoprendo ruoli di altissimo prestigio istituzionale come console generale del Regno del Messico e vice-console dell'Impero francese negli Stati Uniti. Secondo quanto riferisce Bonello, a New York verso il 1855, Borg de Balzan perde ogni sua fortuna nel gioco: ne verrebbe fuori un personaggio molto dostoievskiano. Rimpatria quindi in Europa e si trasferisce a Firenze, in un palazzo

²³⁶ *Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence. La vente aura lieu à partir de Lundi 2 Avril 1894 à 2 heures et quart précises sous la direction de M^r G. Sangiorgi. Ancienne Galerie Borghese – Hôtel de Ventes, Rome. Expert M^r Hermann Van Duyse. Conservateur du Musée communal de Gand. Commissaire-Priseur M^r G. Sangiorgi. Propriétaire de l'Hôtel de Ventes à Rome, Florence, Imprimerie d'Enrico Ariani, 1894.*

²³⁷ Un giurista e storico maltese, Giovanni Bonello, si è occupato di recente di Borg de Balzan, grazie al ritrovamento di una cospicua cartella sul suo conto nell'archivio dell'Ordine dei Cavalieri di Malta a Roma. Ne ha dato notizia in una serie di articoli, di tono romanzato ma pieni di informazioni, apparsi sul principale quotidiano nazionale maltese: G. Bonello, *A search for Luigi Borg de Balzan's enigmas*, in 'Times of Malta', 27 novembre 2011; Idem, *Borg de Balzan. Gambler, art collector, social climber*, in ivi, 4 dicembre 2011; Idem, *Did Borg de Balzan make his fortune in the California Gold Rush?*, in ivi, 11 dicembre 2011. Gli articoli sono poi confluiti in un capitolo (*Luigi Borg de Balzan – a search for his enigma*) di G. Bonello, *Histories of Malta. Confusions and conclusions. Vol. 12*, La Valletta, Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2013, pp. 185-202.

in Piazza Savonarola, al civico 1, dove oggi ha sede il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze²³⁸. Il legame intellettuale più solido che Borg de Balzan instaura, e per il quale è talvolta ricordato, è con il grande pioniere dell'antropologia italiana, nonché senatore del Regno, Paolo Mantegazza. Ma anche sul suo ruolo di fiancheggiatore dei macchiaioli bisognerebbe ritornare – e Bonello ha segnalato che la corrispondenza di Borg de Balzan con Telemaco Signorini e Zanobi Bicchierai si conserva alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

La prefazione di Sangiorgi al catalogo della vendita Borg de Balzan non nasconde la sensazione di trovarsi davanti a un evento di primo piano, ma si limita a dissimulare sotto il velo della retorica:

«Nous ne dirons pas, comme on l'a dit récemment de la vente Spitzer, que celle de M^r Borg est la grande vente du siècle, mais nous pouvons, sans crainte d'être démentis, assurer que les enchères auxquelles nous aurons l'honneur de convier bientôt les amateurs, marqueront dans les annales artistiques de Florence, comme un évènement digne de fixer l'attention du public connaisseur de l'Italie, et d'avoir en Europe un grand retentissement»²³⁹.

In primo luogo, il banditore ricorda le tappe essenziali dell'esistenza di Borg de Balzan: l'educazione aristocratica, la carriera diplomatica, le onorificenze ricevute, l'impegno nella beneficenza e l'appoggio «tant moral que matériel» al Museo di Psicologia di Mantegazza. La personalità del collezionista è avvicinata a quella del moderno mecenate, ed è come se il sipario si chiudesse sulla prima stagione culturale fiorentina che aveva creduto nel ritorno del Rinascimento come pratica di vita. Una città che, sotto l'astro di Giovanni Poggi, si credeva ancora più capitale che salotto, dalla quale sarebbe poi emersa, come coda di fine secolo, la civiltà vittoriana di importazione anglo-fiorentina.

Quel filone di gusto collezionistico, che guardava alle possibilità di accostamento della pittura del secondo Ottocento con la tradizione del paesaggio classicistico, aveva incontrato il favore di Bordonaro solo occasionalmente, quando aveva acquistato pochi olii e acquerelli della scuola pittorica napoletana (Alessandro Volpe, nn. 253 e 370; Filippo Palizzi, n. 258; Cesare Uva, nn. 298 e 299). Forse il senatore si sarà emozionato, se avrà potuto visitare la mostra prima dell'asta (dal 29 al 31 marzo), nel vedere fra i quadri de Balzan la *Maggiolata* del 1873 del catanese Michele Rapisardi²⁴⁰ (n. 359 del catalogo Borg de Balzan, riprodotto, **fig.**), con la sua esibita pittura di *revival*, concepita

²³⁸ Consultare a Firenze, biblioteca di Architettura: C. Cresti – L. Zangheri, *Architetti e ingegneri nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze, Uniedit, 1978, p. 124; G. Orefice, *Il quartiere Savonarola a Firenze, un progetto interrotto*, in 'Storia dell'Urbanistica. Toscana', 1996, 4, pp. 11-35.

²³⁹ G. Sangiorgi, [Prefazione, in] *Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence* cit., p. XVII.

²⁴⁰ *Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence* cit., p. 52, n. 359, riprodotto. Oltre alla centralità dell'opera nel corpus di Rapisardi, nella scheda è uno spaccato di vita sulla pratica sociale della pittura all'epoca: «Ce tableau est incontestablement le chef-d'oeuvre de ce peintre. La plupart des costumes furent fort remarquables au grand bal historique donné par la Princesse Strozzi en 1872. Plusieurs des invités posèrent devant l'artiste. Le tableau fut exposé dans l'atelier du peintre, puis il figura à l'Exposition de Vienne en 1873».

in un'Italia oramai unita, dove il linguaggio possa proporsi in termini del tutto nazionali²⁴¹. Era un dipinto da «salotto», che il collezionista maltese affiancava a una *Zingara indovina* di Giacomo Mantegazza, sempre del 1873²⁴², e a una *Caccia al leone* di Alfred de Dreux, dipinta per Goupil nel 1841²⁴³. La pinacoteca di de Balzan si sviluppava poi su una doppia galleria attorno alla sala da ballo²⁴⁴. Sangiorgi riconosce che la parte del leone la gioca la pittura fiamminga e olandese, specialmente del Seicento, fra le predilezioni del maltese²⁴⁵.

Per quanto riguarda il versante del collezionismo, alla vendita de Balzan acquista anche un sensibile collezionista vercellese, come Antonio Borgogna, che ha molte affinità di gusto con Bordonaro²⁴⁶.

Vincenzo Ciampolini

Nel 1894 a Firenze, e con ogni probabilità negli stessi giorni di aprile – febbrili in termini di acquisti – il collezionista torna a acquistare da Vincenzo Ciampolini (1838 – 1931), uno dei mercanti più accreditati della città, che si rivelerà anche tramite cruciale per alcuni acquisti importanti per il senatore. La fonte primaria di informazioni sono ancora le memorie di Luigi Bellini, che evoca Ciampolini quando ricostruisce la formazione di Stefano Bardini:

«Bardini andava spesso dall'antiquario Ciampolini che abitava nella Via del Sole, all'angolo di Piazza S. Maria Novella. Il vecchio Ciampolini morto a 92 anni, era allora il decano degli antiquari fiorentini ed uno degli uomini più ricchi di Firenze. Molte imprese di Bardini vennero finanziate da lui. Garibaldino fervente, aveva preso parte a parecchie campagne e si era distinto come un valoroso; poi aveva cominciato a comprare pedane antiche in Grecia e in Turchia, ed aveva finito per diventare antiquario; uomo di fiducia del principe Demidoff, fu lui che formò la collezione di questo appassionato collezionista, e la vendè dopo la di lui morte in un'asta rimasta celebre, fatta nella bellissima villa di piazza Garibaldi che fu una volta di Madama Favard.

Ma Ciampolini più che antiquario fu uomo di affari, albergatore e impresario edile. Costruì i più importanti edifici di Vallombrosa, e creò in questo delizioso paese una stazione climatica delle più famose».²⁴⁷

Su questa falsariga – ma si noteranno anche le inesattezze rispetto alle memorie più attendibili di Bellini – si muove anche il cammeo di Ciampolini di Simone Bargellini nell'introduzione al catalogo della prima Biennale dell'Antiquariato fiorentina:

«Amico e «puntello» finanziario del Bardini fu il garibaldino del '66 Vincenzo Ciampolini: antiquario, imprenditore e finanziere, «la testa più quadrata di Firenze», che maneggiò somme enormi con vendite favolose (come quella dell'eredità della baronessa Favard) e animose speculazioni edilizie (come quelle che fecero di Vallombrosa la più ricercata stazione montana del tempo). Il Ciampolini fu anche il non esoso «banchiere» dei migliori antiquari fiorentini, finanziando i loro sogni, in tempi di credito ristretto, e scontando cambiali che nessuno avrebbe avallato»²⁴⁸.

²⁴¹ Vedere A. Ficarra, *Michele Rapisardi, pittore (1822 – 1886)*, Catania, 1987, BHR: Ca-RAP 3558-5870 e L. Paladino, *Michele Rapisardi nelle collezioni catanesi*, Catania, 1990, KHI: J 8250 ag

²⁴² *Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence* cit., p. 51, n. 349, riprodotto.

²⁴³ *Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence* cit., p. 49, n. 339, non riprodotto.

²⁴⁴ G. Sangiorgi, [Prefazione, in] *Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence* cit., p. XV: «La collection des tableaux est aménagée savamment dans une double galerie qui entoure la salle de bal».

²⁴⁵ G. Sangiorgi, [Prefazione, in] *Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence* cit., p. XVI: «Les tableaux italiens ne le cèdent pas en valeur aux oeuvres de l'école Flamande et Hollandaise, qui semblent cependant avoir été la passion essentielle de M^r Borg».

²⁴⁶ Studi su Borgogna.

²⁴⁷ L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari*, con disegni di Giorgio De Chirico, Firenze, Del Turco, 1950. p. 187.

²⁴⁸ S. Bargellini, *Vocazione all'antico*, in *Prima Mostra Mercato degli Antiquari Toscani*, catalogo della mostra antiquariale (Fortezza da Basso, 2 – 17 giugno 1990) a cura di G. Luzzetti – G. Bartolozzi, Pontassieve, Nuova Zincografia

Firenze: un dipinto lombardo di proprietà di Spencer Stanhope

Bordonaro acquista anche una *Madonna con Bambino* dalla collezione del grande pittore preraffaellita inglese John Roddam Spencer Stanhope (Cawthorne, 1829 – Bellosguardo, 1908): è un dipinto che Berenson riconoscerà come opera del cremonese Tommaso Aleni, ma che il maestro trapiantato nella collina fuori Porta Romana considerava del più noto e amabile Domenico Ghirlandaio (n. 118, lire 310, 33 x 41 cm).

Acquisti dalla «Casa» del marchese Franzoni di Genova, tramite Vincenzo Ciampolini

Il collezionista si assicura, sempre grazie alla mediazione di Vincenzo Ciampolini, quattro dipinti provenienti dalla collezione dei marchesi Franzoni. Il dipinto più importante è di certo una *Madonna con Bambino* che rientrerà nella grazie del collezionista, che per essa spende il nome del giovane Botticelli «sotto l'influsso di Filippo Lippi», scartando un riferimento di Berenson a Jacopo del Sellaio (n. 112, lire 500, 76 x 43 cm, **tav. LX**). In seconda battuta vengono una *Sacra Famiglia con un angelo* assegnata in catalogo senza incertezze a Girolamo di Benvenuto (n. 66, lire 400, 60 x 43 cm) e una *Madonna con Bambino* che Berenson giudica di Lorenzo di Niccolò Gerini (n. 82, lire 250, 84 x 73 cm, **tav. XXXIV**), ma tutti e tre i dipinti guadagneranno un posto in galleria.

Gli studi sulla storica collezione dei Franzoni di Genova sono giunti fortunatamente a un livello avanzato, grazie soprattutto all'interesse suscitata da questa famiglia per gli studiosi di Algardi.²⁴⁹ Nell'inventario di vendita della quadreria di Domenico Franzone, redatto il 1800 e pubblicato di recente da Roberto Santamaria, chiaramente non figurano le opere acquistate da Bordonaro novantadue anni dopo. Ma scorrendo questi centonovantotto dipinti, disposti su due piani fra salotti e scaloni, ci si può fare un'idea di cosa doveva fungere da anticamera rispetto ai *mirabilia* della collezione: una galleria interamente dedicata a busti, bassorilievi in bronzo e modelli in creta di Alessandro Algardi. Il classicismo bolognese doveva sposarsi a pennello con il filone romano dei seguaci di Pietro da Cortona o dei paesaggisti – e figurarsi se poteva guastare vedere anche tanto Seicento genovese. È utile poi sapere che i Franzone avevano trasferito la collezione a Firenze già dal 1873.²⁵⁰

Fiorentina, 1990, p. 14. Su Vincenzo Ciampolini (1838 – 1931), cfr. anche B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia* cit., pp. 120-124.

²⁴⁹ È recente e accurato *“La cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata”*. Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese, atti del convegno (Genova, Museo di Palazzo Reale, 26 settembre 2011) a cura di M. Bruno – D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2013; per le mie ricerche è particolarmente utile, P. Boccardo, *Vicende e identificazione delle opere di Algardi* cit., pp. 39-56; prezioso è anche R. Santamaria, *Nel merito delle quadrerie, in Criteri di collezionismo. Genova 1800: gli inventari delle quadrerie di Cesare Doria, Filippo e Gio. Antonio Gentile, Domenico Franzone, Stefano Pallavicini, Giuseppe Doria, Filippo Raggi*, a cura di M. G. Montaldo Spigno, Genova, Brigati, 1997, pp. 24-28 (poche pagine illuminanti) e pp. 43-47 (inventario del 28 gennaio 1800).

²⁵⁰ G. O. Corazzini, *Memorie storiche della famiglia Franzone*, Firenze, 1873, cit. in R. Santamaria, *Nel merito delle quadrerie* cit., p. 28, nota 22.

Firenze: dalla collezione Montauto

Il 14 aprile 1894, il collezionista acquista a Firenze dal conte Giovan Battista Montauto un «tabernacolo» di Neri di Bicci, con al centro una *Madonna con Bambino e San Giovanni* (n. 10). È un acquisto noto, oltre che dal catalogo, anche dalla ricevuta firmata dal venditore:

«Firenze li 14 Aprile 1894
Io sottoscritto dichiaro d'aver ricevuto dal Barone Bordonaro Lire Italiane mille (£ 1000) per valuta di un tabernacolo, con Madonna, a sportelli, dipinto, del Quattrocento, di mia proprietà.
Dico £ 1000,00
Gio[vanni] Battista Montauto».²⁵¹

Lo stesso giorno il collezionista si assicura anche un dipinto importante, «dal Colonnello Enzo Monaldi», tramite Venturini: si tratta della *Madonna con Bambino fra i Santi Francesco e Giacomo* (107 x 85 cm), al tempo considerata di scuola fiorentina della fine del Quattrocento e che in seguito verrà riferita a Sebastiano Mainardi. È un dipinto acquistato per una discreta somma (lire 1300, **tav. XLIX**).

La vendita Curadossi Squirhill

Alla vendita Curadossi Squirhill del 17 aprile, il collezionista acquista un *San Francesco* attribuito a Girolamo del Pacchia (n. 12), come annota nel catalogo. Dal patrimonio di questo importante bibliofilo, il collezionista si assicurerà diversi libri (cfr. *Grandi acquisti di libri: la vendita della biblioteca di Francesco Curadossi Squirhill*, p.)

Bozzetti dalla collezione di Emilio Santarelli

In sei occorrenze del catalogo, il senatore ricorda che i dipinti acquistati presso l'antiquario «S. Gonnelli» provengono dalla collezione del «Prof. Santarelli», che non può che essere identificato nello scultore Emilio Santarelli (Firenze, 1801 – 1886), noto soprattutto per aver donato 12.667 disegni al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (cfr. *Disegni italiani della Collezione Santarelli*, a cura di Anna Forlani Tempesti, Firenze, Olschki, 1967).

Si tratta quasi sempre di bozzetti, acquistati per prezzi bassissimi e che pertanto finiscono in collocazioni di secondo ordine in collezione, sebbene, specularmente nei casi in cui è noto l'autore, le opere non siano prive di interesse: un *Baccanale* di Hans Mackart (n. 355, lire 35, un «bozzetto a chiaroscuro» con un *Cristo fra gli apostoli* attribuito a Niccolò Tornioli sulla base di una scritta sul retro (n. 335, lire 15, sono ignote le misure); un altro «bozzetto» con un *Miracolo di Santo* di scuola fiorentina (n. 332, lire 20, 40 x 25 cm); un «bozzetto» con un *Santo che abbraccia Cristo* (n. 251, lire 5); ancora un «bozzetto» con una *Donna con peplo* di scuola fiorentina (n. 367, lire 5) e un *Adorazione dei pastori* di scuola veneziana del Seicento (n. 368, lire 5).

Altri dipinti sono acquistati a Firenze nel 1894, ma senza specificare la provenienza: delle *Scene di vita militare* di Francesco Simonini (n. 293, lire 51); una *Deposizione* assegnata a Jean Schaufelein (n. 224, lire 132)

Grandi acquisti di libri: la vendita della biblioteca di Howel Wills

Il collezionista partecipa anche alla vendita all'asta della «ricca Biblioteca appartenente al distinto Sig. Howel Dott. Wills» e nel catalogo di sua proprietà ha ricordato: «Libri personalmente acquistati in Firenze». È uno dei momenti di grazia per la formazione della sua biblioteca: acquista 130 libri e spende 2978,55 lire. Nella copia del suo catalogo, il senatore non solamente ha scritto i prezzi dei libri acquistati da lui, ma anche degli altri battuti all'asta («andò £...»). Forse in alcuni casi scrive la sua offerta, poi superata dal prezzo a cui viene battuto il singolo lotto. Spiccano, in ordine di prezzo, la serie completa (quattordici volumi, Paris 1861-1876) dell'*Histoire des Peintres* di Charles Blanc (n. 521, 230 lire); i sei volumi del *Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus Drei Jahrhunderten* di Georg Hirth (nel catalogo di vendita, n. 741, si specifica: «con molte incisioni», Leipzig-München) per 200 lire; i quattro volumi del *Dictionnaire de*

²⁵¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto', busta

l'ameublement et de décoration di Henry Havard (n. 301, lire 130); i quattro volumi dedicati ai *Medailleurs de la Renaissance* (Paris, Rotschild, 1883-1887) di A. Heiss (n. 740, lire 120), per il quale il collezionista annota «credo incompleto»; i tredici fascicoli sui *Denkmaler der Renaissance* di Wilhelm Bode, pubblicati da Brückmann a Monaco di Baviera (n. 854, lire 115), con la postilla «in corso associaz[ione]» (avrà già sottoscritto un accordo con un libraio); i duecentotrentasei fascicoli, chiusi in diciannove cartelle, nonostante quattro mancanze, sulla *España. Sus Monumentos y Artes* (Barcelona, Cortezo, 1884-1890), «con belle incisioni» (n. 872, lire 100). In termini di storia dell'arte e di cultura, vanno invece segnalati altri acquisti, che ormai rivelano l'esperienza accumulata negli anni di collezionismo: Bordonaro non si lascia sfuggire fonti quali Zannandreis (*Le Vite dei Pittori, Scultori e Architetti Veronesi*, Verona, Biadego, 1891, lotto n. 79, lire 5), De Madrazo (*Viaje artistico de tres siglos por la colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelona, 1884), repertori illustrati di dipinti (Abraham Bredius, *Die Meisterwerke der Königlichen Gemäldegalerie in Haag*, München, Hanfstaengl, n. 339, lire 76), di musei (I. Löwy, *Die Kaiserliche Gemälde-Galerie (Belvedere) in Wien*, Wien, 1889-1891, ventuno fascicoli «con belle incisioni» – «sono n. 106», annota il senatore – per 72 lire, n. 706) di numismatica (A. Armand, *Les Médailleurs italiens de XV et XVI siècle*, Paris, Plon, 1883-1887, in due volumi, n. 448, lire 23) o di incisioni (Chodorwiecki, *Auswahl aus Künstler schönsten Kupferstichen*, Berlin, Mitscher-Roestel, nn. 273-274, per 17 lire); le punte di diamante della recente storiografia francese, da Salomon Reinach (*Voyage archéologique en Grèce et en Asie*, Paris, Didot, 1888 e *Peintures de vases antiques*, Paris, Didot, 1891, nn. 466-468, per lire 15 e 17) a François Gruyer (*Voyage autour du Salon Carré au Musée du Louvre*, Paris, Didot, 1891, n. 747, lire 64), ma senza mancare un vertice come August von Schmarzow (*Bernardino Pinturicchio in Rom*, Stuttgart 1882, *Raphael und Pinturicchio in Siena*, Stuttgart 1880, nn. 501-502, lire 16 e 13 e *Melozzo da Forlì. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte italiens im XV. Jahrhundert*, Berlin-Stuttgart, Speeman, 1886, n. 731, lire 46²⁵²) o la corrente più sensibile al decadentismo, di marca francese (Arsène Houssaye, *Histoire de Léonard de Vinci*, Paris, 1869, n. 239, lire 3; Charles Yrarte, *Cesar Borgia. Sa vie, sa captivité, sa mort*, Paris, 1889, 2 volumi, n. 21, lire 9,50 o *La Vie d'un Patricien de Venise au XVI siècle d'après les papiers d'état des Frari*, Paris, Chamerot-Rotschild, n. 864, lire 26; Eugène Müntz, *Les antiquités de la Ville de Rome aux XIV, XV et XVI siècle*, Paris, 1886, n. 68, lire 4,50; Eugène Plon, *Benvenuto Cellini. Orfèvre, médailleur, sculpteur. Sa vie et son oeuvre*, Paris, Plon, 1883, n. 742, lire 6) o italiana (Pompeo Molmenti, *La Vie privée à Venise depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République*, Venise, Ongania, 1882, «nuovo, con incisioni», n. 218, per lire 4) testi legati alla Sicilia (le *Etimologie siciliane* di Giuseppe Gioeni, Palermo, 1889, n. 65, lire 1,50; Vincenzo Mortillaro, *Légendes historiques sicilienne du XIII au XIX siècle*, Palermo 1889, n. 320, lire 4,50; Michele Amari, *Altre narrazioni del Vespro Siciliano*, Milano, Hoepli, 1886-1887, in quattro volumi, n. 622, lire 6,50) offre otto lire per la *Biblioteca Arabo-Sicula* curata da Michele Amari, Torino, Loescher, 1881, 2 volumi, n. 103 e per la *Storia dei musulmani in Sicilia* del medesimo) o raccolte di fotografie (*Raccolta di Disegni esistenti nella R. Galleria degli Uffizi di Firenze riprodotti in fototipia dai Fratelli Alinari*, Firenze, Loescher-Seeber, in numero di 415, n. 857, per lire 61; «Ottanta grandi fotografie, de la Galerie du Berlin», n. 909, per lire 80). Infine, Dürer è vittima di una vera e propria mania: il collezionista acquista, in un colpo solo, ben cinque album di riproduzioni che lo riguardano (*Haus-Chronik mit Albrecht Dürer Randzeichnungen zum gebetbuche des Kaiser Maximilian I*, Leipzig, n. 337, lire 12; «37 stupende riproduzioni in legno»: *Durer's A. Werk*, Nürnberg, Lutzow-Zettler, n. 537, lire 11; «50 stupende riproduzioni in legno»: *Dürer. Vier Holzschnittfolgen*, Leipzig, n. 711, lire 36; «bellissime incisioni»: *Durer Albert. Apocalypse*, Utrecht, Weijer, n. 856, lire 31; «20 belle incisioni in legno»: *Durer Albert. La Vie de la Sainte Vierge Marie*, Utrecht Weijer, n. 861, lire 16). Dal punto di vista pratico, una nota permette di capire l'organizzazione degli spostamenti dei libri acquistati: «I numeri portanti la lettera G sono stati consegnati a Giulio Giannini (19 Piazza Pitti) per rilegarli. Il resto fu affidato al librajo Franchi per spedirmeli a Palermo per mezzo P. Soriani di Livorno»²⁵³.

Grandi acquisti di libri: la vendita della biblioteca di Francesco Curadossi Squirhill

Il collezionista non può partecipare in persona alla vendita della prestigiosa biblioteca di Francesco Curadossi Squirhill – si immagina che viene battuto all'asta anche un codice membranaceo dedicato a Lorenzo il Magnifico da Marsilio Ficino, che oggi si trova alla Houghton Library della Harvard University, Cambridge (Mass.) (MS Richardson 46, cfr. P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance Thoughts and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, v. III, 1993, p. 125) – ma delega il libraio Franchi, come scrive nella copertina del catalogo di sua proprietà. È così che fa incetta di pochi ma scelti libri, soprattutto fonti rare per la storia dell'arte: un lotto (n. 39, per lire 2) comprendente l'*Elogio di Pompeo Batoni*, Roma, 1787, la *Vita di Antonio Cavallucci Sermoneta*, 1796 e l'*Elogio di Giacomo Pacchiarotti* di Luigi De Angelis (Siena, 1821); le *Memorie storiche delle Arti e Artisti della Marca di Ancona* di Amico Ricci,

²⁵² Tutti e tre i libri di Schmarzow si conservano nella libreria di villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, scaffale II.

²⁵³ Una «Nota dei libri rimastimi aggiudicati alla Vendita del D. Wills in Firenze in Aprile 1894», la ricevuta dell'impresa di vendita e il catalogo (*Impresa fiorentina di vendite di Egisto Marinai. Perito esercente dal 1869. Firenze – 19, via della Vigna Nuova – Catalogo della ricca Biblioteca appartenente al distinto Sig. Howel Dott. Wills contenente: Libri Moderni di Arte, Storia, Letteratura, Curiosità, Incisioni, Acquerelli, ec. Edizioni di gran lusso con splendide Legature*, 7-8 aprile (esposizione) 9-10-11-12-13 aprile 1894 (vendita: Palazzo Franceschi, via della Vigna Nuova 19), Firenze, Tipografia Ciardelli [1894] si conservano in Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 8.

Macerata 1834 (n. 51, lire 3,50); di Giuseppe Campori, *Gli Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena 1855 (n. 75, lire 2) e le *Memorie biografiche degli Scultori, Architetti, Pittori, etc. nativi di Carrara e d'altri luoghi di Massa*, Modena 1873 (n. 106, lire 2); la *Raccolta delle più celebri Pitture esistenti in Verona*, Verona, 1809, di Gaetano Zanon (n. 93, lire 2,25); *Le meraviglie dell'arte, ovvero Vite degli illustri Pittori Veneti*, di Carlo Ridolfi, nell'edizione padovana del 1835 (n. 98, lire 4); le *Vite dei Pittori Bolognesi* di Bolognini-Amorini, Bologna, 1843 (n. 192, lire 4); l'*Abeceario biografico dei Pittori, Scultori Cremonesi*, Milano 1827 di G. Grasselli (n. 355, lire 1,50), ma spiccano infine anche due volumi rari: la *Raccolta di ottanta stampe rappresentanti i Quadri più scelti del March. Gerini di Firenze*, Firenze, Pagni-Bardi, 1786 (n. 381, lire 28) e la *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano*, Milano, M. Bisi, 1833 (n. 393, lire 40)²⁵⁴.

Napoli

Un'altra tornata di acquisti inizia qualche giorno dopo, a Napoli, come attestano due ricevute. La prima, datata 20 aprile 1894, comprende «Cinquanta vasi di pezzo antichi», terrecotte e disegni:

Venduto al Sig. Barone Bordonaro, Senatore, Cinquanta Vasi di pezzo antichi fra grandi e piccoli, e 2 piccoli terra cotti; più una tercora antica di terracotta, e più 6 disegni, di cui 3 di Catelli, e 3 di Fianelli, per il prezzo di Lire Settecento, di quale somma ricevo oggi dal detto Sig. Barone Bordonaro Lire Cinquecento ed il saldo in Lire Duecento me lo rimetterà da Palermo i detto oggetti rimangono in mio potere, obbligandomi di spedirglieli in Palermo, dovendo l'imballaggio e trasporto pagato dal Barone Bordonaro dette Lire Cinquecento

Napoli, 20 Aprile 1894
Leopoldo Rosselli
13 Via Vittoria
Napoli

Il secondo giro di acquisti, che reca la data del giorno dopo, su carta intestata di «Gaetano Pepe antiquario», comprende tre sculture lignee del Quattrocento, un *Busto di San Rocco* in argento del 1615, sette maioliche di Cafaggiolo, due vasi ispano-moreschi, una porcellana e una sella con turchino:

	Sig. ^r B[aro]ne Gabriele Chiaramonte Bordonaro	Dare
	Per le seguenti mercanzie vendute e consegnate di sua	
	piena soddisfazione pagabili	
	Napoli 21 Aprile 1894	
N. 3	Statue legno intagliate pitturate	
	e dorate epoca 1400. Busto S. Rocco	
	argenti Grummo [?] 1615. Numero sette	
	vasi cilindrici maiolica antica fabbrica	
	Cafaggiolo. Numero due vasi maiolica	
	Ispano Arabo. Un vaso porcellana di	
	China. Sella con [?] turchino. Il tutto	
	per la somma complessiva di Lire 2000	
	Saldato	
	Napoli 21 Aprile 94	
	Gaetano Pepe ²⁵⁵	

A Napoli il collezionista acquista anche un dipinto importante e caro. Dal cavaliere Cannavina si assicura una *Madonna con Bambino* creduta di Memling, e che poi sarà declassata alla scuola di Bruges già dal senatore (n. 219, per 600 lire, 21 x 20,5 cm, **tav. XCVI**).

²⁵⁴ La ricevuta degli acquisti e il catalogo (*Impresa fiorentina di vendite di Egisto Marinai. Perito esercente dal 1869. Firenze – 19, via della Vigna Nuova – Catalogo dei Libri rari e preziosi, della Biblioteca del fu Francesco Curadossi Squirhill (seconda parte)*, 15-18 aprile (esposizione) 19-27 aprile (vendita: Palazzo Curadossi Squirhill, via Ghibellina, n. 86, 2° piano) si conservano in Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 8.

²⁵⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto', busta

Torino: la collezione dell'ingegnere Giuseppe Brocchi, 1893 – 1895

I dipinti che il collezionista acquista a Torino, dall'ingegnere Giuseppe Brocchi, sono in tutto diciannove, un numero elevato per le abitudini di acquisizioni che va formandosi. Il primo è un acquisto datato, sul retro di una fotografia, «Ott[obre] 1893»: si tratta di un *Paesaggio* firmato da Jacob van Ruisdael (n. 201, **tav. XCI**).

Per il resto, nel 1894, il Bordonaro si assicura un bozzetto di Sebastiano Ricci raffigurante *Rebecca al pozzo* (n. 9), un altro bozzetto, una *Morte di S. Giuseppe*, di Giovan Battista Pittoni (n. 15), un *San Cristoforo con il Bambino*, altro dipinto di piccole dimensioni, che in catalogo figurerà come «Maniera di Bosch» (n. 39, **tav. XIV**), un *San Gerolamo* (n. 40), menzionato in catalogo come acquisto del 1895, e si specifica che «l'Ing[egnier]e Brocchi [...] l'attribuiva a Gian Bellini» (la stessa indicazione si trova anche nelle «Attribuzioni di parecchi quadri dati dal d^r Adolph Goldschmidt» nel 1896); un *Cristo nell'Orto* assegnato a Albrecht Bouts (n. 107, **tav. LVII**); un dipinto di scuola veneta del Cinquecento, con una *Donna seduta e due bambini in campagna* (n. 122, **tav. LXVI**), ritenuto «un Tiziano» da Brocchi, secondo quanto riporta il collezionista in catalogo; un' *Adorazione dei Magi* attribuita alla scuola di Rubens all'ingresso in collezione, e poi precisata con un riferimento all'allievo di Rubens, Jean Van Balen (n. 159, **tav. LXXXII**); una *Madonna con Bambino fra i Santi Giovanni e Caterina*, creduta di scuola parmigianinesca (n. 268); un *Bacco disteso* catalogato come scuola fiamminga del Seicento (n. 321), una scena di *Pattinaggio* assegnata a Lucas Van Uden (n. 342).

L'anno successivo, nel luglio 1895, dalla stessa collezione il Bordonaro acquista un *Cristo al Getsemani* attribuito al Garofalo (n. 51), un *Ritratto di uomo con vaso in mano* attribuito a Giuseppe Nogari (n. 241); un *Cristo portacroce* assegnato a Daniele Crespi (n. 266)²⁵⁶; un bozzetto con il *Martirio di Santo Stefano* attribuito a Gian Domenico Tiepolo (n. 278, **tav. CVI**), una *Venere con Adone dormiente* di scuola spagnola del Seicento (n. 276); un dipinto di Alessandro Magnasco, con «*Mendici e storpi alla porta del convento*» (n. 277); un bozzetto, con la *Sacra Famiglia fra i Santi Giovanni, Anna «ed un evangelista col di sotto S. martire guerriero e S. Antonio»* avvicinato alla «scuola di Tiepolo» (n. 283, **tav. CVIII**), le due *Teste dei Santi Pietro e Paolo*, credute di Giulio Procaccini (nn. 387-388).

In due casi, al Brocchi spetta solo la funzione dell'intermediario: a proposito delle due notevoli stazioni della via crucis – un *Cristo deriso* (n. 322) e un' *Andata al Calvario* (n. 262, **tav. CVII**) – considerate inizialmente di scuola fiamminga del Seicento, il Bordonaro scrive nel suo catalogo: «1894 comp[ra]to in Torino da una Signora per mezzo di Gius[eppe] Brocchi» e una nota identica ritroviamo per la *Madonna del Rosario con San Domenico e un domenicano* (n. 282): «1894 Torino da Signora privata per mezzo Gius[eppe] Brocchi».

Torino: altri acquisti fra 1893 e 1894

Il collezionista si assicura anche un *Giudizio di Salomone* del valore di ben 400 lire (per un dipinto su rame di 34 x 48 cm, n. 271) e ricorda che il precedente proprietario, il «sac[er]dote Conte Ermanno di Mirabello», «lo attribuiva a Frans Floris». Nel suo catalogo, figurerà come opera di «un dei Van den Hoecke», in seguito a confronti che mette a punto all'Accademia Albertina, visitata nella capitale sabauda.

Sempre da un ecclesiastico, «Sanson Sacerdote», nel 1894 Bordonaro compra un *Cristo fra i Dottori* cinquecentesco e di area fiamminga (n. 194, **tav. CIII**, lire 300, 39 x 52 cm).

Da un «mercante di quadri» di Torino, acquista infine una *Battaglia* che in catalogo sarà attribuita al Borgognone (n. 329, lire 45).

Milano

A Milano il collezionista acquista un dipinto dalla «Ved[o]va Adele Erei»: si tratta di un *San Girolamo* firmato, che però induce a un errore di attribuzione, in quanto viene riferito al «Caravaggino», cioè Tommaso Luini, pittore caravaggesco romano, mentre si tratta di un'opera di primo Cinquecento, ossia di Nicola Moietta da Caravaggio (n. 23, 150 x 88 cm, lire 270). Sembrerebbe questo il dipinto per cui il collezionista riceve una cartolina postale dattiloscritta, datata Genova 21 luglio 1894, da parte del trasportatore Schenone, dove si informa che il «quadro» è stato imbarcato nel «vapore Nilo» qualche giorno prima e che la comunicazione avviene «ad istanza del Sig. F. Galli di Milano»²⁵⁷.

Il viaggio a Torino e a Milano del 1894 è anche documentato anche da alcune fotografie di vedute di città, conservate in un album dal senatore (**figg.**).

²⁵⁶ Ma in questo caso il collezionista potrebbe fare confusione: in una prima redazione aveva segnato il nome di «Aug[usto] Melli», l'antiquario fiorentino presso il quale acquista altri dipinti.

²⁵⁷ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 5

Intermezzi politici: il latifondo ed il progetto di Legge Crispi

Nel 1894, il senatore scrive questa lettera a Giuseppe D'Alì:

Palermo 2 Agosto 1894

Caro Pepè,

Accludendoti cartolina di certo Ernesto Bondi di Bologna che non conosco alla quale farai rispondere facendo prendere nel tempo stesso le debite informazioni.

Nel *Corriere dell'Isola* di oggi ed in altri quattro numeri successivi, tu vedrai 5 miei articoli sul latifondo e la proposta di legge Crispi, e non dubito che le mie idee sieno consone a quelle di tutti coloro che vogliano rispettato il diritto di proprietà. Qui siamo in pochi a difenderci, la grande maggioranza di proprietari rimanendo apatica per ignoranza o per sfiducia, e – facciamo il possibile – per tener desta l'opinione pubblica e illuminarla degli effetti della spoliazione. Il solo mezzo di diffusione delle nostre idee è quel mediocrissimo giornale che procuriamo di migliorare sostenendo non lievi sacrifici e con utile dubbio. Abbiamo cambiato direzione ed imposto il programma della difesa della proprietà, sperando che i proprietari dormienti si vogliano scuotere ed associarli a noi per la difesa del comune interesse. Pel momento la minaccia della confisca della proprietà è sopita, ma la proclamazione di quella legge spoliatrice potrebbe tradurla in fatto. Da Crispi c'è da aspettarsi tutto. Occorre quindi star desti a batter sul chiodo per tener viva l'agitazione fra coloro che possiedono. A questo fine dovrebbero cooperare tutti e se tu conosci persone capaci di trattare con competenza la materia costì, potresti pregarlo di scrivere qualche articolo sull'argomento e mandarmelo, per farlo pubblicare nel giornale. La legge proposta è altrettanto iniqua quanto balorda, ed offre mille punti per attaccarla vigorosamente.

Comm. Gen. D'Alì

Senato del Regno

Trapani

Si tratta di un invito alla lettura di quattro articoli, che verranno poi raccolti in un opuscolo, che prende il titolo «Il latifondo ed Il progetto di Legge Crispi. Osservazioni di un siciliano senatore del Regno», stampato nel 1894 presso la tipografia palermitana di Lao e De Luca²⁵⁸. La trascrizione integrale del testo si può trovare in appendice (n. 2).

²⁵⁸ *Il latifondo ed il progetto di Legge Crispi. Osservazioni di un siciliano senatore del Regno*, Palermo, D. Lao e S. De Luca, 1894. Nella copia conservata presso la Biblioteca Comunale di Palermo a Casa Professa (XLVI E 120, n. 1), una scritta a mano, verosimilmente redatta da Gioacchino Di Marzo, precisa il nome dell'autore: «Bar. Gabriele Chiaramonte Bordonaro».

Ernesto Basile e Villa Carlotta (1892 – 1896)

Dove sorge la villa che Bordonaro va ad abitare con la moglie e i figli, e che diviene la sede naturale delle sue collezioni? Ai margini della città abitata, a ridosso di orti e campagna e non lontano da poche altre ville, come mostra efficacemente una fotografia nell'agosto 1894 (**fig.**). La contrada delle Croci, immediatamente a est del centro storico, non aveva incontrato il favore di una delle tante stagioni particolari della villeggiatura palermitana. Se i normanni avevano preferito disporre i loro sollazzi lungo l'asse interno, spesso in direzione di Monreale (Cuba, Zisa, castello di Maredolce), se vari siti più distanti dalla città (Villagrazia, Ciaculli, Villabate, Ficarazzi e Bagheria a ovest; i Colli, Pallavicino, Partanna, Tommaso Natale a est) avevano accolto l'ondata di ville barocche e settecentesche, le zone limitrofe al centro erano rimaste sostanzialmente sguarnite di complessi abitativi. Proprio a pochi passi dalla villa Bordonaro è uno dei pochi edifici di origine antica: si tratta di una villa rinascimentale appartenuta nel Cinquecento al duca di Bivona e a don Luca Cifuentes, che cade in seguito in disuso, «e sulle sue rovine venne edificato il Conservatorio per fanciulle povere detto delle Croci» nel Settecento²⁵⁹. Le tre arcate del portico sono cinquecentesche e oggi sono divenute l'entrata della chiesa delle Croci, che sorge proprio a due passi dalla villa Bordonaro. Un precedente, visibile anche nella fotografia appena citata (**fig.**), è rappresentato da villa Gallidoro, oggi sede della scuola media “Giuseppe Garibaldi”, costruita nel 1880 dall'architetto Melchiorre Minutilla, per conto di Carlo Busacca, marchese di Gallidoro. Come nei *Buddenbrook*, i ricchi che si sposano negli anni Settanta non prediligono più i palazzi fastosi dei centri, carichi di tradizioni familiari. Al contrario, si impossessano di un'area della città indisturbata, lontana dai clamori. Un ceto facoltoso, che esercita professioni rispettabili, inizia a abitare regolarmente – e non per la villeggiatura – ville e palazzine improntate a un eclettismo esteticamente discreto, ma altamente rappresentativo di una condizione sociale.

Verosimilmente Gabriele Bordonaro abita la villa delle Croci, costruita su progetto di Francesco Saverio Cavallari (Palermo, 1809 – 1896), sin dall'epoca del suo matrimonio. Come da consuetudine al tempo, una volta che vi risiede la famiglia, la villa prende il nome della moglie Charlotte, opportunamente italianizzato. È possibile farsi un'idea di come doveva apparire la villa prima della ristrutturazione di Basile grazie a una serie di disegni ritrovati nell'archivio Bordonaro, datati 1885 (**figg.**).

Una volta strutturata la sua ascesa politica e collezionistica, Bordonaro dovette porsi il problema di dove ospitare gli oggetti artistici acquisiti. Oramai ha compiuto sessant'anni e si rivolge a un

²⁵⁹ G. Lanza Tomasi, *Le ville di Palermo* cit., p. 45.

architetto palermitano più giovane di lui di venticinque anni, ma che aveva già avuto modo di dimostrare la sua eccezionalità.

La prima lettera ritrovata di Ernesto Basile al senatore, datata 26 novembre 1892, è già rivelatrice dell'incarico:

Via Villafranca 44

Ill[ustrissi]mo Sig[no]r Barone,

Vivamente ringrazio la S[ignoria] V[ostra] Ill[ustrissi]ma dell'incarico che intende affidarmi e delle gentili parole colle quali me ne dà partecipazione. Volentieri accetto, fortunato se mi sarà dato di contentarla a pieno.

Essendo nella giornata d'oggi occupato per esami alla Scuola degli Ingegneri, ripasserei dal Palazzo di V. S. lunedì, 28 corrente, alle ore 2 p. m.

Accolga, Ill[ustrissi]mo Sig[no]r Barone, le attestazioni della mia sincera gratitudine e mi creda coi sensi della maggiore osservanza

di V[ostra] S[ignoria]

Città, 26 nov[embre] 1892

dev[otissi]mo suo
Ernesto Basile²⁶⁰

Ernesto Basile nel 1892

Chi è Ernesto Basile (Palermo, 1857 – 1932), alla fine del 1892? Un architetto di trentacinque anni, che proprio in quell'anno aveva sostituito il padre come titolare della cattedra di Architettura Tecnica, presso la Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri, all'Università di Palermo²⁶¹. Ernesto aveva mosso i primi passi entro la disciplina, in una città già illuminata dagli interventi architettonici del padre, Giovanni Battista Filippo²⁶². È al primo dei due Basile che spetta infatti, ad esempio, il progetto del Giardino Inglese (1850), a pochi passi dalla villa Bordonaro²⁶³. A chiusura del giardino, pochi anni dopo (1853), sempre Basile *senior* aveva sfoderato un prospetto neomedievale per il Conservatorio delle Croci²⁶⁴. Anche il villino Favalaro (1888), poi ampliata da Ernesto (1914) è uno di quegli interventi che si segnalano per la continuità di linguaggio fra padre e figlio²⁶⁵. Ma

²⁶⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Villa Carlotta', 1

²⁶¹ Per la bibliografia in vita, si fa riferimento a S. Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, Palermo 1935; per il periodo successivo, si veda E. Sessa, *Ernesto Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., pp. 19-20, nota 2; per gli scritti dell'architetto, E. Sessa, *Ernesto Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., pp. 21-22, nota 4.

²⁶² M. Tafuri, *Giovanni Battista Filippo Basile*, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 7, 1965, pp. 81-82; E. Mauro, *Giovan Battista Filippo Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Settant'anni di Architetture. I disegni restaurati della Dotazione Basile 1859-1929*, catalogo della mostra (Palermo, Loggiato di San Bartolomeo, 30 aprile – 30 maggio 2000) a cura di E. Mauro – E. Sessa, Palermo, Novecento, 2000, pp. 7-17.

²⁶³ E. Mauro, *Giovan Battista Filippo Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., p. 8; per G. Pirrone (*Palermo* cit., p. 18), il Giardino Inglese «è uno degli ultimi episodi con i quali il governo borbonico ha inteso affermare il prestigio esteriore di uno stato poliziesco, ma per Basile è l'occasione felice per una adesione totale al paesaggismo romantico [...], con il sottinteso disegno di crearvi intorno un quartiere moderno».

²⁶⁴ E. Mauro, *Giovan Battista Filippo Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., p. 9.

²⁶⁵ E. Mauro, *Giovan Battista Filippo Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., pp. 9, 13, 16. G. Pirrone (*Palermo* cit., p. 22 e n. 19, pp. 90-91), che è stato il primo a recuperare il ruolo di questo villino, riporta il seguente giudizio di Ernesto: «Mio padre fu artista liberissimo e iniziatore di uno stile libero. La Palazzina Favalaro, costruita quando ancora non si pensava davvero allo stile nuovo, ne è prova degna di singolare menzione».

naturalmente, l'opera destinata a imporsi nella memoria collettiva, come contrassegno dell'attività di Giovanni Battista Filippo, è il Teatro Massimo (con le prime idee del padre nel '60, la nomina nel '62, la fase di progettazione dal '64 al '66, e una cronologia piuttosto disassettata in seguito)²⁶⁶. Com'è noto, si tratta di un cantiere fatale per Basile padre, che non potrà vedere completato il suo progetto, alla cui direzione succede Ernesto nel 1891²⁶⁷.

Nel decennio precedente, Ernesto aveva trascorso la maggior parte del suo tempo a Roma, in qualità di assistente e poi di docente all'Università, sempre presso la cattedra di Architettura Tecnica²⁶⁸.

A seguito dell'incarico, Basile dovette schizzare su un foglio che si conserva a villa Bordonaro un primo progetto della villa. In alto, sullo stesso foglio, è un progetto per il padiglione principale dell'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891, con il suo profilo neomoresco, in basso un frammento di caricatura²⁶⁹. Dietro entrambi gli edifici, è tracciata la linea dei monti. È un disegno datato 1 marzo 1893 (**fig.**).

La prima idea di Basile per villa Bordonaro sembra presentare alcune differenze rispetto al progetto realizzato. L'architetto ha disegnato solo il nuovo corpo di fabbrica, senza preoccuparsi dell'edificio preesistente. Una rampa serve a superare un bastione possente, e la torre, staccata dal corpo principale, emerge come elemento di primo piano. Leggera nella sua tripartizione, e con lo stacco netto del balcone fra secondo e terzo ordine, la torretta rimanda ai campanili medievali fiorentini, mentre il palazzo si assesta entro proporzioni di impianto più quattrocentesco. Per Basile, l'utilizzo di un repertorio neorinascimentale nelle tipologie abitative era già una sorta di marchio di fabbrica, che dimostrava di soddisfare in pieno le esigenze della nuova classe dirigente del Regno d'Italia. Gli scritti dell'architetto evocano a più riprese il Rinascimento fiorentino come esplicito modello: per lui è questo il 'vero stile' semperiano che, più dei rimandi al mondo antico ma mischiato al classicismo romano, porta con sé un miglioramento dell'uomo²⁷⁰. Facciate trattate a bugnato e intonaco, con eleganti panche esterne e impreziosite da balconi centrali, ai quali si accede tramite una trifora sontuosa in marmo, si ritrovano nel progetto per una palazzina Orioles (1882), che doveva sorgere proprio nelle vicinanze del giardino Inglese²⁷¹. Anche in ragione della specificità della commissione,

²⁶⁶ E. Mauro, *Giovan Battista Filippo Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., pp. 13-15; per i disegni di Basile *senior* per il Teatro Massimo, cfr. Eadem, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., n. 2.1, 2.2., 2.3, pp. 79-81.

²⁶⁷ E. Sessa, *Ernesto Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., p. 24.

²⁶⁸ E. Sessa, *Ernesto Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., p. 19.

²⁶⁹ Probabilmente si tratta di un riuso di un foglio, poiché i progetti per l'Esposizione di Palermo risalgono al 1888-1889, cfr. E. Sessa, *Ernesto Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., p. 24.

²⁷⁰ Il punto è già messo in luce da E. Sessa, *Ernesto Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., p. 22, con riferimento a villa Bordonaro (cfr. Idem, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista*, pp. 45-46).

²⁷¹ G. Lo Tennero, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., n. 7.1, pp. 90-91, fig. a colori nelle tavole non numerate.

il registro di Basile si appesantisce nelle redazioni dei quattro progetti per il Palazzo di Giustizia a Roma (1884 – 1887), concorso poi vinto dal perugino Guglielmo Calderini²⁷². Già dal 1889, Basile inizia a riflettere al problema del Palazzo del Parlamento, dove dovevano trovare sede le tre aule per le Sedute Regie, il Senato e la Camera dei Deputati, insieme a una gran quantità di sale e di uffici²⁷³.

Contratto

Il contratto fra il barone e la ditta incaricata, dei fratelli Nicolò e Salvatore Rutelli, è quindi stilato il 10 giugno 1893, e una copia manoscritta su carta bollata si conserva a villa Bordonaro:

Fra l'Ill[ustrissi]mo Signor Barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro, Senatore del Regno e i Signori Nicolò e Salvatore Rutelli di Giovanni Impresari Costruttori si conviene quanto segue:

1° Il Signor Barone Bordonaro dà incarico ai Signori Rutelli predetti di eseguire i lavori di costruzione e di finimento esterni ed interni del nuovo edificio che egli deve innalzare nella sua villa al Giardino Inglese.

2° Dati lavori sono quelli che risultano dai disegni e dai progetti dell'Architetto Ernesto Basile, incaricato dal Signor Barone Bordonaro della direzione delle opere. Il proprietario si riserva tuttavia la facoltà di far eseguire le opere suddette anche solo in parte, non potendo in tal caso gl'Impresari vantare alcun diritto in proprio favore, salvo quello relativo al valore delle opere effettivamente stimate.

3° I lavori tutti devono essere condotti a perfetta regola d'arte con materiali nuovi e della migliore qualità nell'ordine stabilito e di piena soddisfazione dell'Architetto Direttore, il quale potrà rilasciare certificati di abbuonconto solo quando siano adempite le suddette condizioni

4° Tutte le opere necessarie per portare le opere allo stato di piena soddisfazione dell'Architetto Direttore, niuna esclusa, restano a carico completo dei Signori Rutelli predetti

5° Il lavoro sarà pagato a misura e gli apprezzi per le opere andanti saranno fatti dall'Architetto Direttore in base alla tariffa municipale redatta dall'Ufficio Tecnico del Comune di Palermo ed approvata in data del trenta luglio 1800 ottantanove. Per tutte le opere speciali di cui non si trova apprezzo o riscontro nella tariffa suddetta l'Architetto Direttore determinerà di suo arbitrio il corrispettivo valore agli Impresari dichiarano di sottostare al giudizio e al compenso che l'Architetto stesso crederà di stabilire.

6° Sui prezzi dei lavori andanti contemplati nella tariffa comunale predetta gli Impresari dichiarano di rilasciare a titolo di ribasso di appalto il quattro per cento a vantaggio del proprietario

7° I pagamenti saranno fatti per via di certificati dietro le riluttanze delle misurazioni e per somme non inferiori alle Lire cinquemila. Dai certificati risultanti dagli scandagli sarà ritenuto il dieci per cento a titolo di garanzia da pagarsi dal proprietario agli Impresari ad opera finita e collaudata.

8° I patti e le condizioni qui espresse varranno anche nel caso in cui il proprietario adibisca agli Intraprenditori Signori Rutelli per lavori suppletari dipendenti dalla sistemazione dei fabbricati della sua Villa predetta

Palermo 10 Giugno 1893

Nicolò Rutelli di Giovanni

Salvatore Rutelli di Giovanni

Gabriele Chiaramonte Bordonaro²⁷⁴

I disegni di Basile per villa Bordonaro

All'Università di Palermo, fra i disegni donati da Basile alla Facoltà di Architettura, si conservano trentadue disegni relativi a Villa Bordonaro [me ne mancano alcuni: X-10 bis (lampione della hall), x-11 bis (scala), x-12 bis, ter e quater (tutti camini, ma uno senza numero di inventario l'ho fotografato), x-14 bis (libreria), x-18 (ringhiera), x-19 (formella), x-20 (iscrizione), x-21 e x-22

²⁷² G. Lo Tennero, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., nn. 8.1, 8.2, 8.3, 8.4, 8.5, 8.6, 8.7, 8.8, 8.9, 8.10, 8.11, 8.12, 8.13, pp. 91-98 (primo progetto, 1884); nn. 10.1, 10.2, 10.3, 10.4, 10.5, 10.6, 10.7, 10.8, 10.9, 10.10, pp. 101-106 (secondo progetto, 1886); nn. 11.1, 11.2, 11.3, 11.4, pp. 106-108 (terzo progetto, 1886-1887); nn. 12.1, 12.2, pp. 109-110 (quarto progetto, 1887).

²⁷³ E. Sessa, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., nn. 14.1, 14.2, 14.3, 14.5, pp. 111-116.

²⁷⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Villa Carlotta', 2

(grata), x-22 bis (cancello), x-23 (doccione), x-24 (scorcio), x-25 (camino)], e solo due di essi erano sinora noti, perché esposti in occasione di una mostra recente²⁷⁵: Il primo (**fig.**) presenta due proposte di pianta per il piano superiore, con alcune varianti: la prima, numerata V, risulterà la prescelta per l'architettura realizzata. È indicata una «Via carrozzabile», che passa sotto una passerella, che ha funzione divisoria fra i due ambienti della villa: quello abitativo, antico, e quello destinato a ospitare la collezione, ideato da Basile. Anche le scale sono due: è compresa nel progetto anche quella di pertinenza della villa antica. Si separavano così i percorsi: chi viveva o andava nella casa poteva accedere dalla scala antica, chi invece visitava la collezione poteva accedere alla villa senza passare per l'abitazione. L'ingresso era possibile anche dal giardino, grazie a una scala sotto la torre visibile anche nella prima variante del progetto (**fig. x-1**). Una volta entrati nella *hall*, Basile immagina uno spazio di grande ariosità e luminosità, grazie a un lucernario (che sarà mantenuto) e a un ballatoio (che invece sarà abolito, si veda anche la sezione del primo progetto, **fig. X-3**). Dalla scala a doppia rampa – anch'essa sarà poi variata – si può accedere direttamente alle «collezioni», come indica la scritta nella prima pianta, o alla «galleria»: queste due sale dovevano essere sin dall'inizio concepite come il cuore dell'ampliamento di Basile. La prima, che prenderà in seguito il nome di «Stanza dei disegni» o di «piccola galleria», è prevista con due finestre e due porte che danno accesso alla galleria o ad ambienti ancora non definiti. La seconda, un'ampia galleria dalle pareti alte, ancora illuminata a lucernario, diventerà a tutti gli effetti il luogo di elezione di villa Bordonaro, in termini di allestimento e presto anche di consacrazione fotografica. Si corregge solo una finestra, presente nel primo progetto e poi rimossa: l'unica apertura che rimane è un balcone sul lato corto. Lo spazio deve essere tutto a disposizione dei dipinti. Un altro ambiente che è subito definito – e che subisce poche modifiche progettuali – è la biblioteca, alla quale si può accedere sia dalla galleria sia da un vano che verrà poi denominato «antilibreria»: nella pianta VI della prima variante, Basile non lo aveva previsto (**fig. x-1**).

In un momento successivo di progettazione, che corrisponde a quello definitivo (**fig. x-05**), gli ambienti dell'ampliamento sono definiti con più cura e distinti per le loro tre differenti funzioni: «I. Sale per collezioni. II. Amministrazione. III. Ripartimento privato». Stavolta le piante riguardano sia il pianterreno che il primo piano: risulta ora chiaro che anche quattro sale del pianterreno dovevano essere riservate all'esposizione delle opere, in modo simmetrico rispetto al primo piano. Questi otto ambienti dovevano formare un insieme inscindibile, nettamente separato dagli altri vani, destinati al piano terra all'amministrazione e al primo piano a funzioni abitative.

²⁷⁵ L. Parrino, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Settant'anni di Architetture. I disegni restaurati della Dotazione Basile 1859-1929*, catalogo della mostra (Palermo, Loggiato di San Bartolomeo, 30 aprile – 30 maggio 2000) a cura di E. Mauro – E. Sessa, Palermo, Novecento, 2000, n. 20.1, pp. 126-127

Il progetto definitivo può così essere studiato anche in alzato, in sezione e nei dettagli per ciò che concerne la torre (**figg. x-06; x-07 [non inserita]; x-08; x-09**). Fra il primo disegno di prospetto e la redazione finale (**fig. x-02, x-06**), le modifiche sono di poco conto, tranne la più vistosa, che riguarda la decorazione del paramento esterno: la soluzione dei mattoni a vista è stata sostituita da una tinteggiatura a tinta unita, con una finta banda a marcapiano nei due livelli. Per il resto, nell'ordine inferiore, sono aumentate le dimensioni della finestra all'estrema sinistra e armonizzato la decorazione della finestra all'estrema destra, ora in arco a conci, con il registro superiore e la torretta. Un'iscrizione ora corre sopra i tre fornicelli della terrazza e una certa esuberanza decorativa, reminiscente di modelli antichi o rinascimentali – la banda a rombi nella torretta, lo stemma a angolo – è stata risistemata. Ora la banda è nella parte superiore della torretta, studiata appositamente (**fig. x-07 [non inserita]**): è decorata a palmette, come nel marcapiano del primo piano, mentre le colonnine hanno assunto un andamento di origine cinquecentesca: da tortili divengono lisce. È una soluzione in continuità con la bifora, di spiccato carattere neorinascimentale. Anche nel prospetto laterale (**fig. x-08**), alcuni elementi sono definiti con più chiarezza ma mantenendosi in linea con il progetto precedente. In sezione (**fig. x-09**), negli interni sono messi a punti dei dettagli, che saranno realizzati secondo questi disegni: per esempio, è prevista la decorazione pittorica in galleria nei quattro cantoni che interrompono le finestre a nastro. Le modifiche, rispetto a questa fase, riguardano soprattutto la *hall* con la scala: non sarà realizzata a doppia rampa, ma su un unico lato²⁷⁶ – e riprendendo modelli di architettura catalana presenti anche a Palermo, come la *scala escubierta* di Palazzo Abatellis. È definita anche la ringhiera del ballatoio, che ora corre su tre lati, e il partito decorativo a lunette e tondi. Proprio agli interni della scala, Basile dedica due studi specifici. Nel primo, quasi una sezione, i singoli elementi della decorazione sono raffigurati, provvisti di misure e di accorgimenti spaziali (**fig. x-10**). Nel secondo, il pilastrino della scala ricopre già una funzione espositiva, con le due chimere nella panca, gli ovali con profili incassati nel pilastro e il grifone alato, alloggiato dove normalmente starebbe un convenzionale pomello (**fig. x-11**). Una particolare attenzione fu anche dedicata da Basile ai camini di Villa Bordonaro: i disegni ritrovati comprendono il progetto per il camino della galleria, esuberante e sovraccarico di coronamenti (**fig. x-12**)²⁷⁷, una proposta più sobria per una sala da identificare (un salotto?) (**fig. x-13**) e il foglio, con due disegni, dedicato alla biblioteca, ritrovato nell'archivio Bordonaro (**fig.**). Anche la libreria in legno è disegnata da Basile, come attesta il progetto che rappresenta la porta che dà accesso alla galleria (**fig.**

²⁷⁶ Basile proporrà poi una «*hall* a doppia altezza», variando la planimetria ideata per villa Orioles e villa Bordonaro, nel primo progetto per la villa di Antonio Starrabba, marchese di Rudinì, a Roma (via Quintino Sella) e nel progetto non realizzato per il villino Monroy a Palermo, cfr. E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista* cit., pp. 267-269. Per una fotografia del ballatoio di villa Starrabba, ivi, p. 264.

²⁷⁷ N. Donato, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., p. 127, n. 20.2. Il disegno è anche riprodotto nel suo montaggio su cartoncino, incollato a vari altri schizzi, a p. 54.

x-14). Infine, gli ultimi studi ritrovati all'Università comprendono disegni per la «lunetta della scala» (**fig. x-15**) e per il «soffitto dello scalone» (**fig. x-16**).

Fotografie dei lavori: febbraio – giugno 1894

L'avanzamento dei lavori a villa Carlotta viene documentato dal senatore con alcune fotografie, conservate nell'album del 1894 (**figg.**). Si può quindi precisare la datazione dell'edificio di Basile. In febbraio, il portico a tre fornici di ingresso alla villa e il basamento inferiore sono già completati e il cantiere è passato alle strutture portanti e ai primi esterni del piano superiore (**fig.**). Un'altra fotografia, scattata mentre gli operai sono al lavoro, mostra lo stesso stadio di edificazione da un'angolazione leggermente spostata a sinistra (**fig.**). A giugno il senatore, di ritorno a Palermo – dopo il suo viaggio a Firenze e Napoli, foriero di ottimi acquisti – fotografa nuovamente la villa in costruzione. Ora il collegamento fra l'edificio di Cavallaro a sinistra e il «nuovo palazzo» è sostanzialmente finito e lo stesso vale per il piano superiore: i ponteggi sono allestiti per ultimare il progetto con la torretta (**figg.**).

Giugno 1896: uno scontro finale

Il 20 giugno 1896, Basile firma un «Riassunto generale del quantitativo delle opere». Il documento presenta in prima pagina una tabella, dove sono elencate le varie voci delle spese. Per ognuna delle quali, l'architetto presenta un «alligato» che si è scelto di non trascrivere, ma che si potrà rendere noto in seguito. Basti qui dire riportare la tabella riassuntiva, dove si specifica che l'importo totale dei lavori ammontò a 409435,11 lire:

Alligati	Indicazione delle opere	Importare totale
I	Demolizioni	£ 2187,63
II	Opere da fontaniere	552,24
III	Fondazioni	31886,15
IV	Principali strutture murarie, tramezzi, solaj in ferro, voltine, tercisati, copertura generale ed opere di smaltimento dei tetti	87551,27
V	Opere da intaglio	83776,65
VI	Cantine (opere di finimento, vetrajo ed indoratore)	15362,69
VII	Decorazione dei prospetti	15099,76
VIII	Opere di finimento murarie e soffitti in legno dell'intero Palazzo, allacciamento ad antico Palazzo	66435,45

IX	Imposte esterne ed interne ed accessori del nuovo Palazzo, allacciamento ed avancorpo dell'antico Palazzo	29866,03
X	Canne fumarie, fumajuoli e camini	5016,46
XI	Opere da vetrajo	5580,23
XII	Opere da indoratore	5550,60
XIII	Scuderie e Rimesse	33837,06
XIV	Opere esterne	26732,89
	Totale	£ 409435,11

Il senatore dovette giudicare eccessivo il costo dei lavori e rifiutare in un primo momento la ricevuta. Infatti, una lettera di Basile al Bordonaro del 21 giugno 1896, molto preziosa, attesta questa posizione e l'architetto imbastisce una vera e propria difesa, ribadendo punto per punto le sue ragioni:

Illustre Signor Barone,

Dietro quanto mi ha riferito il Sig[nor] Rutelli ho ripreso in esame la relazione finale e prego V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma di voler considerare quanto segue:

1° Le condizioni speciali del sottosuolo, che non si potevano prevedere nel progetto, apportarono variazioni nell'ordinamento delle strutture di fondazione e un considerevole aumento perfettamente giustificato nella spesa prevista. Tale aumento fu per le fondazioni del nuovo palazzo di £ 25823,56, per quelle dell'arcone del passaggio di £ 4141,68. Inoltre, poiché la natura del terreno incontrato non permise più di lasciare a posto i muri del vecchio fabbricato, che nel progetto andavano mantenuti, la demolizione da parziale divenne totale con una maggiore spesa giustificata di £ 848,08

2° Avvenuta la demolizione totale bisognò sostituire con muri nuovi quelli dell'antico edificio che nel progetto s'intendevano mantenere. Da qui una maggiore spesa non prevedibile e perfettamente giustificata in £ 2004,09

3° La S[ignoria] V[ostra] dispose l'ingrossamento di quasi tutti i muri della nuova fabbrica, non reputando sufficienti per prevenire gli effetti delle variazioni di temperatura le grossezze assegnate nel progetto, che pure garantivano la stabilità.

Nel pianterreno i muri perimetrati della galleria furono portati da 0m,65 a 0m,80; i muri maestri d'ambito da 0m,52 a 0m,80; i muri secondari da 0m,32 a 0m,52 e alcuni di questi, come quelli della scala, a 0m,65.

Nel piano superiore i muri maestri d'ambito furono ingrossati da 0m,52 a 0m,65 e quelli secondari, previsti di 0m,26, portati a 0m,52. La S[ignoria] V[ostra] accettò inoltre il rivestimento in mattoni a paramento visto nei due prospetti a sud e ad ovest, dove era previsto un intonaco dipinto. Tutto ciò produsse un aumento nella spesa di £ 22000,00

4° Poiché i castelletti della distribuzione dell'acqua si trovavano nel fabbricato che doveva demolirsi, V. S. dispose alcune opere di fontaniere per poter continuare a fornire dell'acqua nell'antico palazzo. Ciò importò la spesa di £ 552,24

5° La S[ignoria] V[ostra] ordinò durante i lavori, come opera suppletoria, che non trovavasi nel progetto, il nuovo salone dietro il portichetto a nord dell'antico palazzo, nonché opere suppletorie nel portichetto stesso per adattare la parte superiore a terrazza, nella cucinetta, negli ammezzati per la servitù, etc.... Tutto ciò importò la maggiore spesa di £ 12573,96

6° Il restauro della serra dell'antico palazzo colla copertura a tegole in vetro, ordinata da V[ostra] S[ignoria] e non prevedibile nel progetto, importò £ 1794,85.

7° La S[ignoria] V[ostra] non fu contenta di alcuni ferri, pure robusti, che si dovevano impiegare nei solaj degli ambienti principali al piano superiore. Si sostituirono pertanto tali ferri con altri di maggiore altezza, il che importò una maggiore spesa di circa £ 2000,00

8° Allorché si discusse delle strutture dei tetti la S[ignoria] V[ostra] preferì che s'impiegassero arcarecci in pino-pece, invece di quelli previsti in larice e che si sostituisse il serrattizzato a contatto, con battuto di pomice, al tavolato previsto nel progetto; il che importò una maggiore spesa di £ 1050,00

9° Nelle cantine, dopo eseguite le strutture di fondazione, si volle profittare dei necessarij covi fatti per ottenere un altro ambiente. Inoltre furono eseguiti tali adattamenti interni, tavole, panconi, forni, fornelli, scansie in marmo, etc.... quali non si potevano prevedere nel progetto e che V[ostra] S[ignoria] andò man mano studiando ed esigendo a misura che si procedette nel lavoro. Inoltre V[ostra] S[ignoria] ordinò la carbonaja sotto il piazzale e la legnaja. Anche i pavimenti si fecero a nuovo, mentre si riteneva di poter lasciare quelli preesistenti, quando non si poteva prevedere la demolizione totale, né l'importanza che avrebbero preso le opere di fondazione. Tutto ciò produsse una maggiore spesa giustificata di £ 10500,00

10° Nella decorazione dei prospetti ad est e a nord, la zona basamentale, per desiderio di V[ostra] S[ignoria], fu eseguita con rivestimento di calcare ad opera incerta, invece che con intonaco; e questo importò una maggiore spesa di circa £ 500,00

11° Nell'interno del nuovo palazzo i pavimenti degli ambienti secondarj erano previsti con mattonelle uso Marsiglia; invece V[ostra] S[ignoria] preferì le mattonelle di cemento. Nelle grandi sale del piano nobile il progetto prevedeva mattoni di bardiglio; la S[ignoria] V[ostra] volle mattoni di marmo bianco ottagonali, con fasce all'intorno. Ciò importò la maggiore spesa di circa £ 2500,00

12° Per disposizione di V[ostra] S[ignoria] il soffitto nello stanzino da bagno fu rifatto in pino-pece per nascondere le tubature dell'acqua; il che importò in dippiù del previsto £ 199,38

13° I soffitti in legno delle sale principali del piano superiore dovevano eseguirsi con ossatura di larice e rivestimento in pino-pece. Invece V[ostra] S[ignoria] preferì ossatura massiccia e costruzione massiccia anche nelle parti modanate e tutto in pino-pece; il che accrebbe la spesa di circa £ 4000,00

14° I ferri per attaccare i quadri, coi loro sostegni in ottone, nonché le guide in ottone per le tende del grande salone, lavori che si riferiscono all'ammobigliamento e non alla costruzione e che furono disposti da V[ostra] S[ignoria], ammontarono a £ 1071,65

15° Il riparo di sicurezza a vetri fatto al lucernario della scala, disposto da V[ostra] S[ignoria], importò £ 474,01

16° Il parapetto della scala era previsto in ferro. La S[ignoria] V[ostra] lo preferì in legno, il che importò un maggior costo giustificato di £ 2538,95

17° Le traverse e gli anelli in ottone per il tappeto della scala, lavori pure di arredamento, ammontarono a £ 276,00

18° Sotto il pavimento della gabbia della scala V[ostra] S[ignoria] volle, a maggior garanzia contro l'umidità, l'ordinamento di un vespaio, non previsto nel progetto; £ 734,82

19° Per collocare le sculture in marmo possedute da V[ostra] S[ignoria] nella parte inferiore della gabbia della scala, si ordinarono altre decorazioni, come quella del pilastrino d'angolo coi sedili; inoltre è ad osservare che tutto il progetto d'esecuzione della scala fu, per desiderio di V[ostra] S[ignoria], cambiato nell'insieme e nei particolari; la S[ignoria] V[ostra] dispose pure la pulitura a piombo del pavimento della gabbia e di tutti gli scabui, che non era prevista perché non si suole d'ordinario fare. Senza contare le varianti nell'ordinamento generale, si ebbe così un aumento del previsto di £ 988,44.

20° Il soffitto del vestibolo terreno fu adornato, per ordine di V[ostra] S[ignoria], con rilievi in gesso, il che importò la maggiore spesa di £ 642,80

21° La S[ignoria] V[ostra] ordinò per ragioni di sicurezza le inferriate dei vani terreni e quelle del passaggio al piano nobile che non erano previste nel progetto; importo £ 3062,80

22° La S[ignoria] V[ostra] dispose la esecuzione delle imposte in noce nei vani del piano nobile, imposte che erano previste in pino-pece; maggiore spesa £ 4582,40

23° Anche il tamburo della porta d'ingresso terrena, nel prospetto a sud, fu disposto da V[ostra] S[ignoria] e importò £ 642,93

24° Gli armadji e le scansie, ordinati dalla S[ignoria] V[ostra] in varii punti del nuovo e del vecchio palazzo, lavori di arredamento, che non potevano formar parte del preventivo della costruzione, importarono £ 3188,36

25° I davanzali delle finestre furono rivestiti in legno, anziché in marmo, per ordine di V[ostra] S[ignoria], ciò importò una maggiore spesa di £ 452,25

26° Nel progetto non erano previste le persiane a scorridojo, né le vetrate a scorridojo; questi lavori, nonché le persiane della sala per la guardaroba, sull'arcone di passaggio, importarono una maggiore spesa di £ 7252,99

27° La S[ignoria] V[ostra] richiese nelle vetrate vetri a luce forte, non previsti nel progetto; da qui un aumento nella spesa di £ 3200,00

28° Nel progetto non si teneva alcun conto delle scuderie e rimesse, che da V[ostra] S[ignoria] furono disposte dopo l'inizio dei lavori, come cosa tutta a parte e per cui si tenne conto speciale che ammontò a £ 33837,06

29° Anche le spese esterne prevedibili non si estendevano al muro di cinta, al cancello, alla noria, ai nuovi magazzini, etc.... opere tutte eseguite dietro nuovi ordini di V[ostra] S[ignoria] e che importarono £ 20193,95. Togliendo le £ 1700 stabilite nel preventivo per la sistemazione del piazzale e per la scala esterna, rimangono di maggiore spesa giustificata £ 19493,95

30° Nelle opere d'intaglio si ebbe una vera eccedenza per rapporto al preventivo. Erano previste £ 18773,00; se ne valutarono nel conto finale (allegato V) £ 83776,65. La maggiore spesa fu pertanto di £ 65003,65. È però da considerare che, prima che si mettesse mano ai lavori, la pietra di Comiso, che per la prima volta s'impiegava in

Palermo, mi fu offerta per £ 33 al m²; mentre, quando tutto fu determinato e la commissione data, fatti i conti delle spese di trasporto, il prezzo per m² salì a £ 50. Inoltre furono eseguiti in pietra di Comiso il portichetto a sud e tutte le parti decorative dell'attacco, che erano previste in pietra dell'Aspra; furono, col consenso di V[ostra] S[ignoria], variate le finestre del prospetto ad ovest, aggiunte le feritoie accanto alla porta d'ingresso, etc...; tutto ciò importò la maggiore spesa di circa £ 26000,00

31° Anche nei coronamenti della torre e della torretta si ebbe una maggiore spesa, dipendente dalla pietra di Comiso adottata per la cornice e dal rivestimento in mattoni francesi smaltati, autorizzato da V[ostra] S[ignoria]. Inoltre nella grande torre si costruì un altro solajo sotto i recipienti dell'acqua e per la stanzetta della fotografia; maggiore spesa per tutte queste opere £ 2700,00

Totale £ 201.627,25²⁷⁸

Le maggiori spese dipendenti da circostanze imprescindibili di fatto e da ordinazioni di V[ostra] S[ignoria] superano adunque le £ 200 000. Propriamente per nuove ordinazioni della S[ignoria] V[ostra] si sono spese non meno di £ 142808,04; per ragioni assolutamente indipendenti dalla mia volontà, come per le fondazioni, per il maggior costo della pietra, etc. £ 58819,21.

Il mio preventivo in data 22 maggio 1893 importava in cifra tonda £ 150.000; non vi si consideravano però le imprevedute, che si comportano sempre per 1/10 del totale; con queste il preventivo ascenderebbe a £ 165 000.

Bisogna però detrarre da tale cifra l'ammontare preventivo di quelle opere che, non essendo state eseguite dall'Impresario Rutelli, non possono valutarsi in un confronto ragionato.

Tali opere sono:

1° Il pavimento del vestibolo terreno d'ingresso (art. 120 del preventivo)	£ 473,60
2° La dipintura artistica nelle grandi sale del piano superiore (parte dell'art. 133)	£ 884,10
3° Le decorazioni pittoriche del grande salone (art. 139)	£ 1560,00
4° La dipintura artistica delle volte delle sale secondarie (art. 142)	£ 2500,00
5° Le pedate, le alzate, i triangoli, i ballatoj, i tavolieri etc. della scala principale; (art. 159, 160, 161, 162, 164, 170)	£ 1243,70
6° La dipintura artistica delle volte della scala (art. 180)	£ 500,00
7° L'impianto idraulico (parte dell'art. 196)	£ 600,00
8° I camini dell'appartamento privato (art. 199)	£ 1200,00
9° I parafulmini (art. 200)	£ 750,00
Totale	£ 9711,40

Detraendo tale importo dalle £ 165000, rimane il preventivo di £ 155288,60.

Si ha dunque: Preventivo £ 155288,60

Maggiori spese dipendenti

da nuove ordinazioni e da circostanze

imprevedibili di fatto

£ 201627,25

Totale £ 356915,85

E poiché la relazione finale da me sottoscritta ascende a £ 396278,57, la differenza è

396278,57

- 356915,85

di Lire 39362,72

Se anche la S[ignoria] V[ostra] non vuole tener conto delle £ 15000 di imprevedute, di cui ho fatto sopra menzione, la differenza ammonta in cifra rotonda a lire 55000

Questa somma rappresenta il vero aumento dipendente da difetto di prevenzione o meglio da quella maggiore perfezione che, incoraggiato da V[ostra] S[ignoria], io ho voluto raggiungere nella parte artistica dell'opera; ed esso è dovuto quasi esclusivamente all'intaglio, in cui, come del resto in ogni altra struttura, è conseguita tale esattezza di esecuzione quale raramente si riscontra nelle migliori odierne costruzioni, sia nel continente, sia anche fuori d'Italia; né la S[ignoria] V[ostra] avrà dimenticato anche le gravi difficoltà tecniche ed artistiche che furono superate per l'attacco fra il nuovo e l'antico palazzo; difficoltà che non potevano tutte prevedersi e che importarono non breve spesa.

Né la S[ignoria] V[ostra], spero, vorrà farmi addebito d'opere troppo largo nel valutare all'Impresario i dovuti compensi. Gli appaltatori rifuggono in generale da me, non solo perché io, colla cura che metto in ogni particolare disegnandolo al vero, tolgo loro ogni possibilità di sostituire al lavoro accurato quello andante, che dà i maggiori guadagni e perché le mie sagome, ch'essi chiamano speciali, riescono loro assai ingrate; ma perché ancora, quando si è al punto di stabilire i prezzi, io istituisco le più rigorose indagini. Per ogni prezzo che V[ostra] S[ignoria] riscontra nella relazione, quando non è della tariffa, s'è fatta una coscienziosa analisi; né al Signor Rutelli, dopo le analisi da me redatte, ho ceduto mai, ad onta delle sue ripetute rimozioni.

²⁷⁸ Basile, che incolonnato tutte le cifre, in basso e in alto di ogni pagina ha riportato le cifre parziali di 32817,41 lire; 67943,61 lire; 83288,46 lire; 91559,49 lire; 96371,71 lire; 116396,24 lire e 172927,25 lire.

Del resto V[ostra] S[ignoria] meglio di altri può avere agio di rivedere le relazioni compilate per gli edifiz dei Signori Whitaker, e il confronto Le dimostrasse quanto siano regolari i prezzi che io ho assegnato. In complesso per il nuovo palazzo di V[ostra] S[ignoria], che copre una superficie di circa mq. 700 e occupa un volume di quasi 13000 m. c., non costa che £ 23 al m.c., prezzo assai modesto in relazione con quelli di edifiz analoghi eseguiti in Palermo e anche in rapporto al prezzo degli edifiz signorili congeneri della media e dell'alta Italia, che vanno intorno alle £ 30 per m. c.; sebbene a tanto miglior patto si possano colà avere le opere murarie e di finimento interno. In corrispondenza dei desiderj della S[ignoria] V[ostra] posso asserire che è stata da me curata la massima economia possibile e che l'edificio costa assai meno di quanto, anche da provetti tecnici, all'apparenza si giudica.

E dopo ciò V[ostra] S[ignoria] permetterà ch'io brevemente m'intrattenga dell'argomento delle mie competenze. La S[ignoria] V[ostra], come il Sig[nor] Rutelli mi ha riferito, non intende corrispondermi a diritti di progetto, ch'io ho dichiarato nel certificato finale.

Tale rifiuto di V[ostra] S[ignoria], che mi ha sempre addimosttrato tanta stima e benevolenza, mi ha mortificato grandemente e ho subito domandato a me stesso se non avessi per caso mancato di rispetto a V[ostra] S[ignoria], esorbitando nelle mie pretese e richiedendo più di quanto onestamente potessi pretendere. Ho però la coscienza di poter ripetere e sostenere che la mia domanda è equa e giusta, e sono invero dolente di dover fare una questione di pecuniario interesse; ma, poiché vivo solo del mio lavoro, debbo cercare che questo mi venga remunerato, se non per quanto effettivamente vale, almeno come si valuta e frutta a chiunque, sia anche il meno provetto, esercita la professione d'architetto o d'ingegnere.

Il progetto, venga o no eseguita l'opera, si ricompensa a parte, né vi ha in Palermo o fuori architetto o ingegnere che si rispetti a cui non si paghi il lavoro di studi di massima o d'insieme dell'opera. Non voglio tediare V[ostra] S[ignoria] con lunga nota di esempj; ma citerò solo che per una piccola cappella gentilia il progetto non si paga meno delle 1000 lire. L'architetto De Simone per la cappella Torrearsa ne ha avuto 3000; il Prof. Damiani per il progetto di cappella fatto l'anno scorso al Comm. Florio ha richiesto e avuto £ 3000. Anche per gli edifiz civili più comuni il progetto si paga a parte; e alcuni ingegneri di cui posso fare i nomi richiedono, come è nel loro diritto, il compenso del progetto anche prima che si metta mano ai lavori. Si può far questione sul valore del compenso, non sul compenso in sé. Così, per citare un ottimo esempio, il Tribunale di Roma ha, giorno sono, liquidato all'Ing. Cannizzaro £ 80.000 di indennità per i progetti di massima della nuova Università di Napoli, commessagli dal Governo.

Faccio poi considerare a V[ostra] S[ignoria] che per la direzione delle opere io ho solo richiesto il 3%, quanto, cioè, si dà da qualsiasi proprietario il meno che onestamento, per il lavoro compiuto e per la dignità personale mia e della professione, si possa giustamente pretendere. Faccia V[ostra] S[ignoria] quanto il suo illuminato giudizio Le consiglia; io nuovamente affermo di aver fatto domanda assai modesta, inferiore di molto a quanto mi spetterebbe e a quanto altri avrebbe con ogni diritto preteso.

Colle attestazioni della maggiore osservanza

Palermo, 21 luglio 1896

di V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma
dev[otissi]mo
Ernesto Basile

All'Illustre
Sig[nor] B[arone] G[abriele] Chiaramonte Bordonaro
Senatore del Regno²⁷⁹

Anche l'intagliatore ligneo che si è occupato della libreria avanza qualche richiesta, sempre tramite Basile:

Palermo, 22 giugno 1896

Illustre Sig[nor] Barone,

Lo scultore La Parola mi fa istanza perché io preghi V[ostra] S[ignoria] di voler aggiungere qualche cosa alla somma di £ 5500, convenuta per la grande libreria. Riconoscendo realmente che nello sviluppo dei particolari il La Parola incontrò un lavoro che difficilmente poteva prevedere guardando al disegno di massima, accondiscendo al desiderio di lui, nella speranza che V[ostra] S[ignoria] vorrà contentarlo.

Colle attestazioni della maggiore osservanza

di V. S. Ill[ustrissi]ma
dev[otissi]mo servo
Ernesto Basile²⁸⁰

²⁷⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Villa Carlotta', 3

²⁸⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Villa Carlotta', 3

Il rapporto con la ditta dei Rutelli si conclude invece pacificamente, con una ricevuta che attesta il saldo dei lavori²⁸¹. La cifra versata da Bordonaro corrisponde a 37997,22 lire.

Non sono quindi pochi gli interventi del senatore nella fase di realizzazione del progetto di Basile. Alcune varianti sembrano essere pertinenti proprio l'allestimento della collezione: è probabilmente finalizzata alla migliore conservazione dei dipinti la richiesta del committente di «ingrossare» i muri del palazzo, per prevenire gli effetti delle variazioni di temperatura» (punto 3); poi si tratta dei «ferri per attaccare i quadri», in ottone come le guide per le tende, nella galleria (punto 14); di altre misure «contro l'umidità» (punto 18), la nuova commissione di un progetto per la scala, dove il senatore vuole sistemare le sculture (punto 19), «ragioni di sicurezza» che comportano la costruzione di specifiche «inferriate» (punto 21), la costruzione di «armadi» e «scansie», «in vari punti del nuovo e del vecchio palazzo», certamente destinati anche a ospitare le tante opere da vetrina della collezione (punto 24). In alcuni casi, si tratta invece di puri accorgimenti estetici, che colpiscono Basile proprio nel versante di certe sue predilezioni: come nel basamento, la classica bicromia fra il rosso del laterizio e il bianco del marmo, non è trattata a intonaco, ma con un «rivestimento di calcare ad opera incerta» (punto 10)²⁸². Le direzioni imposte da Bordonaro sembrano andare verso un insieme di maggior preziosità ed effetto, che un Basile ormai prossimo alla svolta *liberty* era pronto a abbandonare.

La decorazione pittorica: Rocco Lentini

L'autore della decorazione pittorica delle sale della villa è invece Rocco Lentini, pittore palermitano di una certa intelligenza, come si può verificare dai pochi contributi critici che consentono un giudizio complessivo sulla sua opera²⁸³. Nell'archivio Bordonaro si conserva un faldone con un «computo metrico e stima delle opere eseguite e fatte eseguire dal Sig. Lentini Rocco per le decorazioni pittoriche delle volte e delle pareti dei vari corpi del nuovo palazzo Bordonaro», che non ha senso trascrivere integralmente: sono specificati i singoli ambienti dove il pittore è attivo.

Inaugurazione

«In casa Bordonaro

Anche al Palazzo del Barone Bordonaro abbiamo avuto lunedì sera, una festa veramente bella.

Suonava un'orchestra composta dai migliori professionisti della nostra città.

Con una squisitezza veramente fine facevano gli onori di casa il Barone e la Baronessa Bordonaro ed i figli.

²⁸¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Villa Carlotta', 5

²⁸² Sul «contrasto fra l'artificio del paramento di piastrelle esagonali in cotto e il tono caldo della pietra calcarea» e i rimandi all'architettura settecentesca (Vacarini e Marvuglia), con riferimento anche a villa Bordonaro, cfr. E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'ecclettismo classicista al modernismo*, introduzione di U. Di Cristina, Palermo, Novecento, 2002, pp. 16-17.

²⁸³ Partire dalla Accascina; *Rocco Lentini*, catalogo della mostra (Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, a cura di F. Lentini Speciale – U. Mirabelli, Palermo, 2001

Venne servito un *buffet* sontuoso.

Notammo fra le tante che presero parte alla festa: la spirituale Donna Franca Florio in giallo, la Marchesa d'Avola, sempre elegante, in grigio, la Principessa di Resuttana, Donna Bianca di Pietratagliata in bianco, la intellettuale Contessa Giulia Cutò Trigona in celeste, la vezzosa signorina Maria Cutò in rosa [...].²⁸⁴

Non riportiamo sino in fondo quest'impareggiabile elenco di bellezze, con buona pace dell'anonomo autore dell'articolo, che si firma solo col titolo di «baronetto»; sebbene figurino pure altri componenti della famiglia Bordonaro allargata, come la «signora Stefania Bordonaro Chiaramonte e le figlie» e la «signorina Maria Trigona Bordonaro», di cui non si può qui reperire la storia.

La festa narrata nel numero del 20 febbraio 1896 della rivista mondana 'Il Torneo' va considerata una sorta di inaugurazione della villa, dopo l'ampliamento di Basile. Una controprova è offerta da una recensione al «nuovo Palazzo Chiaramonte-Bordonaro», che si trova poche pagine dopo:

«Ernesto Basile ed il nuovo Palazzo Chiaramonte-Bordonaro

Sino a tanto che Ernesto Basile era costretto a sbizzarrire il suo ingegno nel campo limitato dei disegni architettonici, pochi lo potevano conoscere; anche gl'intenditori dell'arte stessa, che – nelle dimensioni matematiche, nelle forme eleganti, nuove dei suoi progetti – ne potevano intuire il suo ingegno non potevano ben apprezzarne il suo valore. Eppure quanta vitalità, quant'arte ci mette nei suoi schizzi, nei suoi disegni prospettivi, nei suoi acquarelli; pare che tragga dei paesaggi dal vero e non che studi progetti architettonici. Dall'ultima Esposizione nazionale di Palermo, lo abbiamo visto estrinsecare, mettere nell'opera, nella costruzione, intero e netto il suo pensiero d'artista geniale e profondo. I fabbricati dell'Esposizione destarono fra noi, il più vero, il più sincero entusiasmo; ei seppe comprendere il nostro pensiero, seppe indovinare l'orgoglio da noi sentito per le nostre passate grandezze imitando l'architettura sicula medievale – dandoci il fabbricato della gloriosa epoca normanna.

Ma forse, più dell'architettura sicula-normanna, il Basile è tratto a studiare, ad intuire le forme e le bellezze della Toscana del XII e XIV secolo. Dalla meditazione profonda, vera, sentita di questa bella architettura ha saputo trarre forme nuove, forme slanciate ed artistiche; ei spogliandola dalla parte antica, archeologica, pesante e massiccia, l'ha adattata ai nostri gusti, alle nostre finezze, alle nostre comodità. Quest'architettura con le sue enormi e svelte cornici, con le sue torri pesanti, con le sue sale spaziose che tanto superbamente si prestava per ornare e simboleggiare la grandezza della Signoria, l'ha saputo trasformare, adattare e plasmare ai nostri ambienti piccini, graziosi ed eleganti. Le enormi mensole della cornice che in quella epoca servivano anche per sostenere altre e sovrapposte costruzioni, le ha ridotte ad ornamento, oppure per sostenere tutt'al più le grondaie e l'attico; i pesanti merli che coronavano la costruzione, li ha ridotti piccoli, piccoli, ad ornamento finito elegante del tetto; le torri superbe, svelte e forti d'una volta, l'ha impicciolate tanto da venir sostenute da tre mensole di pietra; – e così via, via – nelle finestre, nelle colonnine, nelle decorazioni, nel taglio delle pietre, ha saputo dare una forma nuova che tanto ricorda la bellezza antica! Pure, ho notato una cosa strana, bizzarra, direi quasi caratteristica: nel taglio delle pietre da decorazione pare che il Basile voglia un po' affettare la maniera propria dell'architettura del legno, ad esempio: le mensole dei balconi del prospetto *est* hanno una tale abbondanza di gole, listelli, riquadrature, da parere piuttosto intagliate nel legno anziché nella pietra, e lo dico francamente questa maniera, non mi piace. Fanno poi, un curioso contrasto i due pilastri della cancellata del giardino, un po' troppo barocchi, con lo stile così ben indovinato dell'elegante palazzina.

Non so, se sono stato esatto nel rilevare il merito artistico, però queste sono state le mie impressioni nell'osservare il nuovo palazzo del Senatore Bordonaro. Figuratevi un piccolo castello signorile medievale, a due elevazioni costruito in mattoni ed ornato in pietra da taglio bianca che s'alza superbo, elegante, grazioso su d'un rialzo naturale di terra, fiancheggiato da due torri, l'una piccina piccina poggiata su tre mensole, l'altra che piantandosi saldamente nel sottostante terreno pianeggiante s'alza svelta, esile, superando di qualche dieci metri il resto del fabbricato e terminando con una banderuola di ferro battuto posta sull'acuminato tetto piramidale.

²⁸⁴ Il Baronetto [S. d'Ondes dell'Alvano?], *In casa Bordonaro*, in 'Il Torneo', a. I, n. 1, Palermo, 20 febbraio 1896, p. 4

Il vivo contrasto che fa quest'elegante costruzione in mattoni dalla massa così spontaneamente mossa, col verde degli aranci e dei limoni e dell'azzurro smagliante del nostro bel cielo, riesco proprio prodigioso e piacevole.»²⁸⁵

La critica all'architettura di Basile era probabilmente, nella Palermo del 1890, quasi un fatto mondano. Se ne doveva discutere nei salotti e nelle conversazioni: i competenti si potevano confondere con le persone di cultura elevata. Il brano appena citato è quasi più importante per il clima a cui rimanda che per la precisione del referto. Infatti, come abbiamo già cercato di sottolineare, più che a un «piccolo castello signorile medievale», la villa progettata da Basile per Bordonaro va a innestarsi nel filone neorinascimentale di grande fortuna nell'Italia di fine Ottocento. Proprio le «abbondanze» e le affettazioni notate nelle decorazioni segnalano quell'adesione a modelli assai in voga all'epoca, dove i rimandi all'architettura potevano ondeggiare dalla Firenze, civile e elegante, di metà Quattrocento alla Roma bulimicamente farnesiana di metà Cinquecento.

[Altre recensioni: *Villa Bordonaro in Palermo*, in «L'Edilizia Moderna», V, V, maggio 1896, pp. 65-66, tavv. IX-X; *Villa Bordonaro in Palermo*, arch. E. Basile (*Esposizione di Torino*), in «Memorie di un Architetto», VIII, XI, 1898, tav. III]

Fotografie della ditta Incorpora

L'ingresso alla villa Bordonaro, per come si presentava poco dopo i lavori di ampliamento, è documentato da una fotografia della ditta palermitana Incorpora, dove i «pilastri un po' troppo barocchi» criticati dall'anonimo recensore sono ben visibili (**fig.**).

Anche in un'uscita di maggio la rivista 'Il Torneo' dedica un trafiletto a Gabriele Bordonaro, ma stavolta a essere lodata è la sua carriera politica, sfolgorante ma osteggiata da « quanti hanno paura della sua rigidità ed energia »:

«Il barone Chiaramonte Bordonaro

Molti, e non da ora, tengono su lui rivolto lo sguardo, come ad uno dei più indicati per assumere le funzioni di Sindaco di Palermo.

Perciò, la sua elezione a Consigliere comunale è stata sempre ostacolata e combattuta da quanti hanno paura della sua rigidità ed energia.

Con lui, al Municipio di Palermo si vedrebbe un nuovo indirizzo; una finanza rigida, la guerra all'affarismo, la serietà dei propositi; l'istruzione religiosa nelle scuole, una grande moralità nella pubblica amministrazione.

L'anno scorso, fuvvi un grande risveglio nell'ambiente elettorale, stanco e nauseato.

Malgrado certe strane e deplorevoli alleanze (rotte l'indomani delle elezioni) molti e buoni nomi vennero a rinforzare la frazione eletta del Consiglio; tra questi buoni elementi fuvvi il barone Bordonaro.

Da quel giorno sembrò totalmente indicato per raccogliere, un giorno o l'altro, l'eredità sindacale.

Non ha fretta; pare, anzi, che non abbia alcuna voglia di assumere il pesante fardello.

Ma il giorno in cui vi fosse bisogno dell'opera sua, non potrebbe certo rifiutarsi, poiché la fiducia del paese è per lui.

Il barone Bordonaro, scrupolosissimo servitore della sua patria, dotato di grande intelligenza ed esperienza amministrativa, rappresenta la *bête noire* di coloro che vorrebbero continuare a godersela al Comune, e che amano le..... amministrazioni allegre.

²⁸⁵ F. P., *Ernesto Basile ed il nuovo Palazzo Chiaramonte-Bordonaro*, in 'Il Torneo', a. I, n. 1, Palermo, 20 febbraio 1896, p. 6

Ma questo, appunto, forma il miglior elogio del Senatore Bordonaro.».²⁸⁶

Visitatori e ancora acquisti (1895 – 1897)

Durante i lavori che impegnano villa Carlotta, il collezionista continua a viaggiare per l'Italia e a mettere a segno alcuni acquisti importanti.

1895

Firenze, Venturini

Nel 1895, il collezionista acquista da Ugo Venturini un *Ritratto di giovane* assegnato a 'Ignoto fiorentino' del Quattrocento, che all'analisi odierna si rivela essere un falso (n. 3, su tavola, 46 x 36 cm, lire 200, **tav. I**); una *Madonna con Bambino, San Giovanni «e due Sante»* attribuito dall'antiquario a Beccafumi e che Berenson riferirà poi a Andrea del Brescianino (n. 38, 109 x 85 cm, lire 500, **tav. XIII**) e una *Deposizione di Cristo* di scuola fiorentina del Cinquecento (n. 91, 58 x 46 cm, lire 500, **tav. LXX**). Un ultimo acquisto presso il medesimo antiquario, ma senza data, è la *Testa di San Giovanni* di scuola tedesca del Cinquecento (n. 270, 41 x 35 cm, lire 80).

Venezia, antiquario Piccoli e vendita Favenza

Nel 1895, stando a una sua nota in catalogo, il collezionista acquista da «Piccoli antiquario a Venezia» un dipinto di una certa rilevanza: si tratta di un *Crocifisso* di 2 metri e 10 cm x 177 cm, che figura in catalogo al n. 28 (per 380 lire), con un'attribuzione dubitativa a «Semitecolo».

Sempre nella stessa occasione veneziana, si datano gli acquisti di dipinti eseguiti «da Sangiorgi», provenienti dalla collezione dell'antiquario Favenza, una personalità interessante nel contesto del mercato dell'Italia settentrionale²⁸⁷.

Bordonaro acquista da Favenza quattro dipinti, tutti veneziani: una *Sacra Famiglia con Sant'Antonio da Padova* (n. 104, 62 x 77 cm, acquistata per 500 lire, **tav. LIII**), che entra in collezione con l'attribuzione di Favenza a 'Icilio Pordenone'; una *Veduta di Palazzo Ducale* assegnata a Bernardo Bellotto (n. 200, 65 x 74, per 200 lire); un «Paese» assegnato a Marco Ricci (n. 166, 45 x 48 cm, 150 lire, **tav. LXXXII**) e *Tre figure in costume* ascritte dubitativamente a Battista Farinati (n. 265, 46 x 38 cm, 50 lire).

Dipinti dalla Cassa di Risparmio di Genova

Nonostante in catalogo ricordi la data come 1896, è nell'aprile dell'anno precedente che si tiene, sempre da Sangiorgi, la vendita della collezione della Cassa di Risparmio di Genova. Qui il collezionista compra tre dipinti: una piccola

²⁸⁶ A., *Il barone Chiaramonte Bordonaro*, in 'Il Torneo', a. I, n. 11, Palermo, 8 maggio 1896, p. 3

²⁸⁷ Su Vincenzo Favenza, cremonese, si dispone di un breve e recente ragguaglio, che informa sulla sua attività di titolare di un «Cabinet d'Antiquités – Tableaux anciens et Objets d'art» che aveva sede a fianco del Palazzo degli Ambasciatori, sul Canal Grande (D. Cecutti, *Adolph Loewi e il commercio di tappeti orientali a Venezia fra Otto e Novecento*, in 'MDCCC. 1800', Edizioni Ca' Foscari, vol. I, luglio 2012, pp. 33-42, in part. pp. 37-38). Dalle sue mani passa almeno un'importante *Annunciazione* di Palma il Vecchio, proveniente dalla chiesa parrocchiale di Alzano: la vende a Eduard Friedrich Weber, figura di spicco del collezionismo di Amburgo di fine Ottocento. L'opera è in Germania almeno dal 1891, e il primo a riportare la provenienza Favenza è Gustavo Frizzoni, che presenta il dipinto come «opera indubbia di Palma il Vecchio nello stile lottesco». G. Frizzoni, *Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una nuova pubblicazione*, in 'Archivio Storico dell'Arte', 2ª serie, II, 1896, pp. 1-24 (I° fascicolo), 195-224 (II° fascicolo), 427-447 (V° fascicolo). La citazione è dalla nota 1 a p. 438. Un particolare dell'*Annunciazione* di Alzano (fig. 11a) si trova a p. 23. L'opera si trova già nella collezione Weber nel 1891, quando la vede F. Harck, *Quadri di maestri italiani nelle gallerie private di Germania. III. La galleria Weber*, in 'Archivio Storico dell'Arte', IV, 1891, pp. 81-91, cfr. p. 88. Il dipinto è poi discusso e riprodotto nella monografia su Palma il Vecchio di A. Spahn, *Palma Vecchio*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1932, pp. 34-35, fig. 17, nota 165, con tutti i passaggi di proprietà, incluso «Favenza, Venedig, 1890». Presso l'antiquario, il dipinto era ancora attribuito a Lotto e, secondo la provenienza di Spahn, aveva ottenuto l'opera dai nobili Baglioni. Nel 1894, l'antiquario dona al Museo Civico di Cremona una «cospicua raccolta di opere prevalentemente venete, ma anche emiliane e fiamminghe» (V. Guazzoni, *Un museo per la città*, in *Cremona. Museo Civico Ala Ponzzone. La Pinacoteca. Origini e collezioni*, a cura di V. Guazzoni, Cremona, Turrin, 1997, pp. 73-75, cit. p. 74); Nel 1907, l'antiquario dona al comune di Pizzighettone un «importante nucleo di opere d'arte», che a partire da questo lascito istituisce un Museo Civico (*Il Museo di Pizzighettone*, in 'Il Convegno', 12, 1908, pp. 1-7)

Madonna con Bambino (n. 156, 31 x 22 cm, non è noto il prezzo, **tav. LXXVIII**) e due *pendants*, un *Martirio di San Lorenzo* (n. 128, lire 600, **tav. LXIV**) e un *Martirio di Santo Stefano* (n. 130, lire 600, **tav. LXV**), per i quali spenderà un immotivato riferimento a Giulio Romano, mentre un orientamento precedente («passava per Rubens») poteva instradare verso la direzione giusta. Nel catalogo della vendita, i dipinti figurano come di scuola napoletana del Seicento, ma il senatore è scettico: «non so con qual fondamento», scriverà nelle sue note²⁸⁸.

Palermo: un Autoritratto di David

È anche da ricordare l'acquisto di un dipinto, segnato in catalogo solamente come «1895 Palermo», di un presunto *Autoritratto* di Jacques-Louis David (per 100 lire, n. 336).

1896

Adolph Goldschmidt, 9 marzo 1896

Una busta conservata a casa Chiaramonte Bordonaro reca un'intestazione affascinante: «Attribuzioni ai Quadri dati da Critici Competenti e carte di visita di Visitatori Cospicui». Qui si trovano tre documenti preziosi per risalire alle attribuzioni più antiche dei dipinti in collezione. Il primo di questi fogli, reca una lista di pareri di Adolph Goldschmidt, trascritti dal senatore ed è fondamentale per stabilire lo stato della collezione nel 1896, sotto diversi aspetti:

Attribuzioni di parecchi quadri dati dal d^r Adolph Goldschmidt
Privat docent all'Università di Berlino (9 marzo 1896)

Deposiz[ione] dalla Croce (restaurata a Pisa dal Luperini) che si attribuisce a Baldung Grien o ad Holbein, egli la ritiene di Mattias Grunewald [a matita:] (mi pare il fare di Holbein il vecchio) [**tav. LXIX, n. di catalogo 129**]

Il ritratto firmato Rembrandt lo crede di Fabritius [**tav. LXXXVII, n. 177**]

Le due teste comprate a Firenze quali copie di Raffaello che stan nell'antistudio di Gabriele al pian terreno le crede originali di Gerino da Pistoja [**nn. 133-135**]

La Madonna con bambino in piedi nella stanza da letto grande comprata ad Amsterdam per opera di scuola di Van Eyck, la crede del vecchio Claessen e secondo lui ricorda lo stile di Quintin Massys [**tav. XXII, n. 46**]

La Vergine in trono con due Santi accanto comprata a Firenze che ha un po' aria Peruginesca, la crede di Mainardi [**tav. XLIX, n. 98**]

Il San Cristoforo in tavola comprato dall'Ing. Brocchi di Torino, lo crede di Patinir [**tav. XIV, n. 39**]

Il quadretto Adoraz[ione] dei Magi (ai Colli salone verde) comprato dal S Brocchi a Torino che ha colore, disegno, e sapore della scuola di Rubens, lo attribuisce a de Crayes [**tav. LXXII, n. 159**]

La Madonna con bambino (Colli salone grande) con capelli biondi che dan nel rosso e velo sottilissimo in fronte, comprata a Firenze e che io credevo di scuola Lombarda, egli crede con fondamento sia opera della prima maniera di Luca Cranach e la ritiene assai interessante [**tav. XLIV, n. 97**]

Bassorilievo in cera la morte del Conte Ugolino che attribuisce a Vinc[enz]o Danti e ritiene pregevolissima

La testa di Madonna su tavola in fondo azzurro pittura fine ma sbiadita per lavatura che stette per molto tempo nello stanzino inferiva accanto alla copia dello Sposalizio di Raffaello, la crede di Ercole Grandi. [con altra penna:] Se non erro la comprai a Roma nel alla vendita dello antiquario in via Babuino²⁸⁹ [**tav. LXXIV, n. 145**]

²⁸⁸ *Galerie Sangiorgi – Rome – Palais Borghese Hotel de Vente. Collection de tableaux et d'objets d'art qui seront vendus pour le compte de la Banque Populaire et Caisse d'Epargne de Gênes par le ministère de M. G. Sangiorgi, Rome, Imprimerie de l'Unione Cooperativa Editrice, 1895, pp. 20-21.*

²⁸⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 4

Le attribuzioni di Goldschmidt sui dipinti sono discusse nelle singole schede e qui ci si limita a alcune considerazioni generali. Lo studioso tedesco è chiaramente più ferrato sulla materia che meglio conosce e non sorprende la sicurezza con cui riconosce un'«opera della prima maniera di Luca Cranach» o un dipinto di Joachim Patinir. Ma anche in merito all'arte italiana, sono degne di nota le precisioni (il Mainardi, corretto, e l'accostamento all'area bolognese della *Madonna* che crede di Ercole Grandi) o certi apprezzamenti (sul bassorilievo riconosciuto a Vincenzo Danti). Quanto alla collocazione delle opere nel marzo del 1896, nonostante la ristrutturazione della villa alle Croci fosse ultimata, alcuni dipinti si trovano ancora nella villa ai Colli (la *Madonna* di Cranach e l'*Adorazione dei Magi* di scuola rubensiana), dove probabilmente sono rimaste sin dal momento dell'acquisizione, in attesa di un posto definitivo nell'ampliamento della villa previsto da Basile. Altri dipinti sono sparsi per gli appartamenti della villa alle Croci, che anche durante la ristrutturazione saranno rimasti abitati: nell'«antistudio di Gabriele al pianterreno», nella «stanza da letto grande», ma si riscontra anche un declassamento, in base alla collocazione: la *Madonna* bolognese di inizio cinquecento, che «stette per molto tempo nello stanzino». In questo documento, le annotazioni personali del collezionista sono scarse ma rivelano alcune attenzioni alle condizioni di conservazione (sempre la *Madonna* bolognese, è «fine ma sbiadita per lavatura») e posizioni differenti rispetto a Goldschmidt, probabilmente trascritte in seguito (la *Deposizione*, che il senatore considera di Holbein il Vecchio, autonomamente e poi supportato da un giudizio di Hermann Voss, come vedremo).

Goldschmidt a Palermo: cammei dalle Lebenserinnerungen

Grazie alla pubblicazione *post mortem* delle memorie di Goldschmidt, si possono ricostruire le ragioni del suo soggiorno palermitano. Per il semestre invernale 1895 – 1896, lo studioso dispone di un periodo di congedo dall'insegnamento universitario, che trascorre quasi esclusivamente a Roma dove studia pittura medievale, fra la Biblioteca Vaticana e alla riscoperta di lacerti di affreschi nelle chiese²⁹⁰. Il viaggio a Palermo arriva al termine del soggiorno romano e di altri sopralluoghi nel Meridione – e l'intento è rivedere «vecchi amici», come di approfondire gli studi sui castelli normanni²⁹¹. Stavolta si tratta di una permanenza breve, ma lo studioso conosceva bene Palermo,

²⁹⁰ «Dopo aver insegnato [a Berlino] per quattro semestri, presi un semestre di congedo e rimasi a Roma dall'autunno 1895 fino all'inverno inoltrato, per lavorare ancora sulla pittura medievale»; «Nachdem ich vier Semester gelesen hatte, nahm ich für ein Semester Urlaub und fuhr im Herbst 1895 für den ganzen Winter nach Rom, um weiter über die mittelalterliche Malerei dort zu arbeiten», *Adolph Goldschmidt 1863 – 1944. Lebenserinnerungen*, a cura e con il commento di M. Roosen-Runge-Mollwo, con saggi di K. R. Möller – W. Krönig – K. Niehr – J. Kern, Berlin, Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, 1989, p. 98.

²⁹¹ *Adolph Goldschmidt 1863 – 1944 cit.*, p. 100: «Utilizzai anche questo periodo di congedo per cercare resti di pittura murale a Napoli e in alcuni luoghi remoti del Sud Italia, che tuttavia erano in prevalenza malandati, e tornai anche a Palermo, per vedere i miei vecchi amici e riesaminare qualcosa sui castelli normanni. Poi tornai a Berlino»; «Ich benutzte diese Urlaubszeit, noch Neapel und einige abgelegene Orte Unteritaliens wegen Resten von Wandmalerei, die allerdings meist kümmerlich waren, zu besuchen und fuhr noch einmal nach Palermo hinüber, um meine alten Freunde zu sehen und noch Einiges an den Normmannenschlössern nachzuprüfen und dann nach Berlin zurück».

dove aveva dimorato per ben sette mesi, dal dicembre 1889 al giugno 1890, prima della sua abilitazione alla docenza. L'atmosfera della città colta da Goldschmidt in quest'occasione è talmente vivida, che alcuni cammei meritano di essere ripresi e tradotti:

«Conobbi abbastanza presto il giovane principe Pietro di Scalea, che aveva proprio la mia età, si interessava di arte siciliana ed era anche attivo come letterato nel territorio. Si sviluppò una vera amicizia. Era sposato già da parecchi anni, possedeva un bel palazzo e un ruolo importante in società. Inoltre vidi le dimore dell'aristocrazia, dove le parti dell'appartamento del marito e della consorte erano totalmente separate e i rapporti sociali si intrattenevano nella parte maschile, e in nessuna maniera in quella della moglie.». ²⁹²

Pietro Lanza (Palermo, 1863 – Roma, 1938) è figlio di quel Francesco Lanza, con il quale Bordonaro aveva protestato in nome dell'ordine pubblico, e di Rosa Mastrogiovanni Tasca. In linea con il modello paterno, rappresenta una nuova tipologia di aristocratico palermitano, sia sul piano culturale che su quello politico: idealista, impegnato e disinvolto nei rapporti sociali – e la misura della sua importanza nella scena sociale può essere data dal fatto che lui e il padre siano i modelli storici del Tancredi del *Gattopardo*, come si è scoperto grazie a una lettera di Tomasi ritrovata di recente da Lanza Tomasi²⁹³. Quando Goldschmidt conosce il principe di Scalea, i due non hanno ancora trent'anni, e Pietro ha sposato Dorotea Fardella, baronessa di Moxharta, tre anni prima, nel 1887. Un suo saggio sarà pubblicato proprio nel 1890: *Enrico Rosso e la confisca dei suoi mobili in Castiglione. Ricerche storiche del sec. XIV*, Torino-Palermo, E. Loescher, C. Clausen, 1890. Poi sarà la volta di *Donne e gioielli in Sicilia nel Medio Evo e nel Rinascimento*, Palermo, C. Clausen, 1892.²⁹⁴

Goldschmidt evoca anche la figura dell'anziano conte Tasca, che fa appena in tempo a conoscere durante il suo primo soggiorno: Lucio Tasca Nicolosi, conte di Almerita (Palermo, 1820 – 1892) morirà due anni dopo l'incontro con lo studioso tedesco:

«Anche la casa del Conte Tasca, nonno del principe di Scalea, era divisa in due parti, solamente in modo molto più sfarzoso, giacché egli passava per l'uomo più ricco di Sicilia. Lo conobbi tramite il nipote. [...] Il palazzo possiede circa quattordici camere al piano terreno, arredate ciascuna in uno stile diverso, per un'idea del proprietario, cosa che ha condotto alla curiosità più che alla bellezza. All'esterno egli possiede un grande parco, la villa Tasca, alla fine della città, che in un certo senso svolge per Palermo il ruolo di Villa Borghese per Roma, sebbene per estensione e bellezza non sia proprio da comparare con quest'ultima. Era un luogo prediletto di Wagner, che ha abitato lì come ospite, e il conte mi mostrò un laghetto con dentro un cigno, che fu costruito specialmente per suo desiderio.». ²⁹⁵

²⁹² Adolph Goldschmidt 1863 – 1944 cit., p. 79: «Ich lernte sehr bald den jungen Principe Pietro di Scalea kennen, der genau in meinem Alter war und sich sehr für sizilianische Kunst interessierte und auf dem Gebiet auch literarisch tätig war, und es entwickelte sich daraus eine wirkliche Freundschaft. Es war schon seit mehreren Jahren verheiratet, besass ein schönes Palais und nahm gesellschaftlich eine grosse Stellung ein. Dabei sah ich auch die Häuslichkeiten der Aristokratie, in denen die Wohnungsteile des Mannes und der Frau vollständig getrennt waren und der gesellschaftliche Verkehr auf der einen, der männlichen Seite, keineswegs den der Frau in sich schloss.»

²⁹³ Lettera di Giuseppe Tomasi di Lampedusa a Enrico Merlo di Tagliavia, 30 maggio 1957: «Tancredi è fisicamente e come maniere, Giò [Gioacchino]; moralmente una mistura del senatore Scalea e di Pietro, suo figlio», cit. in G. Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 63.

²⁹⁴ M. C. Di Natale, *Pietro Lanza di Scalea alle origini degli studi del gioiello siciliano*, in 'Annali di critica d'arte', 9, 2013, pp. 321-331

²⁹⁵ Adolph Goldschmidt 1863 – 1944 cit., pp. 79-80: «Das Haus des Grossvater des Principe Scalea, des Conte Tasca, war ebenso zweiteilig eingerichtet, nur in viel prunkvollerer Weise, da er als der reichste Mann Siziliens galt. Ich lernte ihn durch den Enkel kennen [...]. Das Palais besass ungefähr 14 Zimmer im ersten Stock, die nach einer Idee des Besitzers jedes in einem andern Stil eingerichtet war, was mehr zu einer Kuriosität als zu einer Schönheit geführt hat. Ausserdem

Fra l'altro, un figlio del conte Tasca, Giuseppe Tasca Lanza, sposa una Chiaramonte Bordonaro, Annetta, del ramo di Gebbiarossa²⁹⁶. Da questo matrimonio nascerà una personalità interessante, Lucio Tasca Bordonaro (Palermo, 1880 – 1957), con propensioni giovanili verso la storia dell'arte, rientrate in seguito quando predominano necessità e interessi politici, proprio come nel caso del principe di Scalea²⁹⁷. Goldschmidt racconta poi del matrimonio fra un'altra figlia di Tasca e il duca di Gravina, del cicisbeo della principessa di Scalea e dei suoi successivi incontri con Pietro Lanza, una volta al tavolo da gioco e un'altra a Roma, durante il congresso di storici dell'arte del 1912. Ormai il principe ha abbandonato ogni velleità storico-artistica, e da sottosegretario del Ministro degli Esteri – che è un altro siciliano, Antonino Paternò Castello, marchese di San Giuliano (Catania, 1852 – Roma, 1914) – non ha tempo di concedersi neanche un pranzo in compagnia dello studioso. Lanza ha attraversato l'epoca giolittiana schierandosi contro il governo e il socialismo, difendendo strenuamente gli interessi della classe dei proprietari: una posizione politica che in parte coincide con quella di Gabriele Bordonaro. La sua evoluzione naturale, che il collezionista non potrà seguire per limiti anagrafici, virerà in un primo tempo verso il nazionalismo (1914 – 1916) e poi alla fondazione di un Partito Agrario, insieme a Ignazio Florio (1920)²⁹⁸. Infine, Lanza gioca un suo ruolo anche nell'adesione meridionale al fascismo e giunge fino alla carica di Ministro delle Colonie (1924 – 1926)²⁹⁹. Anche lui utilizzava a fini residenziali un castello trecentesco distante da Palermo, al centro del suo feudo di Mussomeli, dove invita a pranzo Goldschmidt³⁰⁰.

Per Goldschmidt è chiaro che un punto di riferimento negli studi è rappresentato da Gioacchino Di Marzo, un personaggio che vale la pena introdurre con le memorie dello studioso, poiché diventerà fondamentale in seguito anche per Bordonaro:

«Per il mio lavoro scientifico – da un certo periodo avevo concentrato tutte le mie attenzioni sul tema dei castelli dei re normanni che risiedevano a Palermo e dominavano la Sicilia dall'undicesimo secolo – fu di grande aiuto Monsignor Di Marzo, direttore della Biblioteca Comunale, dove si trova tutto il materiale documentario relativo alla Sicilia. Lui stesso aveva scritto un libro sull'arte siciliana ed era proprio un uomo esperto che sapeva darmi spiegazioni su tutto. In

besass er einen grossen Park, die Villa Tasca, am Ende der Stadt, die für Palermo etwa die Rolle spielte wie für Rom die Villa Borghese, obgleich sie am Umfang und Schönheit mit dieser gar nicht zu vergleichen war. Sie war ein Lieblingsaufenthalt Wagners, der dort als Gast gewohnt hat, und der Conte zeigte mir einen kleinen See mit einem Schwan darin, der speziell auf dessen Wunsch angelegt war».

²⁹⁶ F. San Martino De Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari* cit., IV, p. 50.

²⁹⁷ Due articoli di Lucio Tasca Bordonaro sono pubblicati in 'Emporium' o nel 'Bollettino d'Arte': L. Tasca Bordonaro, *Pietro Novelli*, in 'Emporium', XXIX, 1909, pp. 26-40 e Idem, *La Leda di Michelangelo*, in 'Bollettino d'arte', III, 1909, pp. 307-315.

²⁹⁸ P. Varvaro, *Lanza (Lanza di Scalea), Pietro*, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 63, Roma, 2004, pp. 664-667.

²⁹⁹ Recuperare da Gramsci, partendo da *La costruzione del partito comunista. 1923 – 1926*, Torino, 1974, p. 170, nota 1.

³⁰⁰ *Adolph Goldschmidt 1863 – 1944* cit., p. 85. La fondazione è di epoca chiaramontana, probabilmente del tempo di Manfredi II, poco dopo la metà del Trecento. Castello e baronia erano stati acquistati da don Cesare Lanza nel 1548, in seguito scoppiò una lite secolare fra gli eredi, cfr. G. Lanza Tomasi, *Castelli e monasteri siciliani*, con fotografie di E. Sellerio, Palermo, Officine Lito-Tipografiche I. R. E. S., 1968, pp. 33-47, in part. pp. 35 e 37-42, secondo il quale al tempo dei restauri di Armò, «il castello era stato abbandonato già da tre secoli» (p. 42). Vedere E. Armò, *Il castello di Mussomeli e il suo restauro*, Torino, 1911

quanto religioso, era canonico della Cappella Palatina, il più bel monumento della città, confessore della famiglia reale durante le loro visite a Palermo, e anche confessore dei miei amici locali, tramite i quali il cerchio si chiudeva. Era proprio un uomo di bella presenza, con un bel volto, e di ciò era anche pienamente cosciente; perciò al suo aspetto nuoceva la tonsura, che tuttavia lasciava crescere, ragion per cui ebbe un dissidio con l'arcivescovo di Palermo. Visibilmente, la sua fede confessionale non era profonda e mi aveva fatto in proposito qualche confidenza. La nostra amicizia si sarebbe mantenuta anche in seguito tramite corrispondenza, e quando nell'anno 1896 tornai ancora a Palermo, per poco tempo, ho riparlato con lui un'ultima volta.»³⁰¹

Goldschmidt non dimentica nemmeno la cognata di Di Marzo, che una volta gli servì a pranzo una piramide di pasta con le sarde, sebbene lo studioso «non riuscì ad andare oltre la punta». Infine, gli interessi di Goldschmidt per i castelli normanni siciliani conducono a due pubblicazioni: il suo merito maggiore è la riscoperta del castello di Maredolce alla Favara, parte del lussuoso parco extramurario creato dai sovrani.³⁰² Nel corso del suo soggiorno palermitano, sembrerebbe che Goldschmidt non si lasci scappare una bella occasione di acquisto: si assicura un *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* ora considerato di un artista olandese cinquecentesco del Sud, che poi passa nelle mani di Stefano Bardini (1905 circa) e infine approda nel 1955 alla Kunsthalle di Amburgo (inv. 751)³⁰³.

La Deposizione Carrelli

Un mese dopo la visita di Goldschmidt, arriva a villa Carlotta uno dei dipinti più importanti della collezione: una *Deposizione* con un'iscrizione «Mantegna» nella cornice. Si tratta di una lunetta di grandi dimensioni (169 x 193 cm), che diventerà da subito oggetto di attenzioni speciali da parte del collezionista. La spedizione parte da Napoli il 17 aprile 1896 e, contrariamente agli accordi precedenti che prevedevano il mezzo navale nel trasporto, il dipinto arriva in treno. È un divieto doganale a impedirlo: lo attesta una ricevuta della ditta di spedizioni Ragozino & Falangola & C., con sede a

³⁰¹ Adolph Goldschmidt 1863 – 1944 cit., p. 83: «Für meine wissenschaftliche Arbeit, zu deren Gegenstand ich nach einiger Zeit allgemeiner Betrachtungen die Schlösser der Normannenkönige gewählt hatte, die seit dem 11. Jahrhundert Sizilien beherrschten und in Palermo residierten, war Monsignor Di Marzo, der Direktor der Biblioteca Communale, in der man alles auf Sizilien bezügliche Quellenmaterial vorfand, besonders hilfreich. Er selbst hatte ein Werk über sizilianische Kunst geschrieben und war wohl der erfahrenste Mann, der mir über alles Aufschluss geben konnte. Als Geistlicher war er Canonicus der Cappella Palatina, dem schönsten Kunstdenkmal der Stadt, Beichtvater der königlichen Familie, bei deren Besuchen in Palermo, und auch Beichtvater meiner dortigen Freunde, wodurch sich der ganze Kreis schloss. Er war ein sehr stattlicher Mann mit einem schönen Kopf, dessen er sich wohl auch bewusst war, denn ihn störte die Tonsur im Aussehen, die er sich deshalb zuwachsen liess, was ihn in Zwietracht mit dem Erzbischof von Palermo brachte. Sein konfessioneller Glaube ging offenbar nicht tief, und er hat mir in der Beziehung manches Geständnis gemacht. Unsere Freundschaft wurde auch noch in späterer Zeit durch Korrespondenz aufrechterhalten, und als ich im Jahre 1896 noch einmal kurz in Palermo war, habe ich ihn zuletzt gesprochen.».

³⁰² A. Goldschmidt, *Die Favara des Königs Roger von Sizilien*, in 'Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen', 16, 1895, pp. 199-215; Idem, *Die normannischen Königspaläste in Palermo*, in 'Zeitschrift für Bauwesen', 48, 1898, pp. 542-590, figg. 56-59. V. Di Giovanni, *Memorie originali. Il Castello e la Chiesa della Favara di S. Filippo a Mare Dolce in Palermo (lettura)*, in 'Archivio Storico Siciliano', 22 n. s., 1897, pp. .

³⁰³ T. Ketelsen, *Die Niederländischen Gemälde 1500 – 1800*, v. II di *Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2001, pp. 326-327, dove però non è nota la provenienza Goldschmidt del dipinto, che si ricava dalla lettura delle note sul retro della fotografia del dipinto conservata nella fototeca di Max J. Friedländer, neg. 74847: «Palermo. Kunsthandel / phot. 1896 gekauft bei Fratelli [Alinari? Firenze?], Phot.»; «v.[on] A. Goldschmidt Nov. 96 erhalt.[en]»; «1905 Bardini / Wedells, Hamburg / erworbt.[en]».

Napoli e Sorrento in via Piliero 31, timbrata dalla ‘Forwarding Agents to the Royal National Museum’. In una nota si precisa:

Nell’atto pratico, il Museo ha negato il permesso di spedire per mare, se non contro formalità lunghissime e di poco pratica attuazione. Abbiamo quindi dovuto, di accordo col Sig.¹ Varelli, spedire per ferrovia, non potendosi fare altrimenti³⁰⁴.

Degli stessi giorni, sebbene non datata, non può che essere la lettera scritta su una carta intestata dell’antiquario Varelli – con una bella decorazione a fregio, dove si affastellano busti, teste marmoree, monete e vasi antichi –, che ha sede, come abbiamo visto, nella galleria Umberto I di Napoli, al numero civico D:

Onorevole Sig. Barone di Bordonaro.

Mi compiaccio che il tutto è arrivato in buono stato. Intanto Le trascrivo la risposta del Cav[alier] Carrelli “Fu comprato dalla pinacoteca del Principe di Salerno e dicesi essere stato questo quadro un regalo proprio del Re al fratello. Questo quadro apparteneva alla famiglia Zirri, ma non lo ricordo adesso perfettamente, potendolo sapere fra qualche giorno dagli eredi rivenduto a me due anni or sono.”

Se Lei desidera delle informazioni più precise me lo faccia sapere.

Sempre ai vostri comandi La riverisco profondamente

Di Lei Servo
C[arlo] Varelli

Il «principe di Salerno» è Leopoldo di Borbone (Napoli, 1790 – 1851), figlio di Ferdinando e Maria Carolina³⁰⁵, collezionista «noto per le sue folli prodigalità» che aveva esposto la sua quadreria al primo piano del Museo Borbonico fra 1840 e 1860, di cui esiste una guida redatta nel 1842³⁰⁶ e un’altra nel 1846³⁰⁷. In nessuno dei due casi, si trova un dipinto identificabile nella *Deposizione* poi passata ai Bordonaro. Alla morte di Leopoldo, sia la collezione che i numerosi debiti vennero ereditati dalla figlia, Maria Carolina Augusta, ma chi si fece carico di entrambi fu il marito di quest’ultima, ossia Henry d’Orléans, il duca d’Aumale, ben noto agli storici dell’arte per la costituzione di una celebre collezione di dipinti, allestita nel castello neorinascimentale di Chantilly a partire dal 1871, donata nel 1884 all’Institut de France, e oggi Musée Condé³⁰⁸. Si ritiene che la successione dei beni di Leopoldo misero in difficoltà il duca, che nel 1852 si trovava in esilio in Inghilterra. Venne perciò

³⁰⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo ‘Corrispondenza’, busta 5

³⁰⁵ R. Moscati, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 12, 1971, pp.

³⁰⁶ Si tratta di un «rarissimo opuscolo di 24 pagine in-16» – la *Guide pour la précieuse collection des tableaux de Son Altesse Royale Le prince de Salerne placés dans deux salles supérieures du Musée royal Bourbon*, Naples, Typographie de Virgile, 1842, redatta da Stanislas Aloe, «Secrétaire du Musée» – e fortunatamente trascritta da Don Fastidio [pseudonimo di Benedetto Croce], *La quadreria del principe di Salerno*, in «Napoli Nobilissima. Rivista di topografia e d’arte napoletana», XV, 1906, pp. 92-94, dove sono riordinate in senso cronologico le cento voci del catalogo della collezione. La citazione è tratta dalla breve introduzione di Croce alla trascrizione della *Guide*.

³⁰⁷ B. Quaranta, *Le Mystagogue. Guide Générale du Musée Royal Bourbon*, Naples, Nicolas Fabricatore, 1846, pp. 261-269.

³⁰⁸ Troppo romanzata è la biografia di E. Woerth – L. Deffayet, *Le Duc d’Aumale. L’étonnant destin d’un prince collectionneur*, Paris, L’Archipel, 2006, sull’eredità della collezione del principe di Salerno, cfr. pp. 106-107.

indetta una vendita della collezione, nell'aprile del 1852, di cui è noto il catalogo³⁰⁹. Secondo l'unico studio specifico sul passaggio dei dipinti del principe di Salerno al duca d'Aumale, la vendita sarebbe rimasta sospesa fino al 1854³¹⁰. In effetti viene ristampato il catalogo³¹¹.

Prime indagini dei conoscitori sul dipinto

Poco dopo, il 15 giugno 1896, il collezionista riceve una lettera da Emilio Costantini, l'antiquario che due anni prima gli aveva venduto il tondo di Botticelli. Si tratta evidentemente di una risposta a una missiva del senatore, che deve aver sollecitato il «professore» riguardo all'attribuzione del dipinto appena acquistato a Napoli.

Firenze 15 Giugno 1896

Illus[trissim]o Sig[nor] Barone

La ringrazio della fiducia che lei a [sic] della mia povera intelligenza, e soprattutto di essersi rammentato di me. Abbenché sia molto difficile di giudicare un quadro, e soprattutto quando questo giudizio si deve dare da una fotografia pur nonostante potrei escludere che il quadro sia opera del Mantegna, abbenché in qualche parte lo somigli; mentre di Maestro Ingegno non vi è neppure la somiglianza, nell'insieme però mi sembra un dipinto assai importante e senza dubbio della fine del 1400.

Il colorito del Mantegna è molto robusto, come lo è il chiaroscuro e la forma; Maestro Ingegno invece, somiglia a Perugino, e anch'esso non manca di forme e sentimento, il colore però qualche volta si confronta per vigoria e forza con quello del Perugino.

Mi comandi ove mi crede utile, mentre pregandola di presentare i miei ossequi, alla Signora Baronessa, con stima distinta, mi creda

Della S[ignori]a V[ost]ra Ill[ustrissim]a
Suo Servo
E[milio] Costantini

³⁰⁹ *Catalogue de la très belle et très célèbre galerie de tableaux et de la collection d'Antiquités de S.A.R. le Prince de Salerne, dont la vente aura lieu à Naples, au Palais des Etudes, le lundi 19 avril 1852, et jours suivants*, Naples, Impr. Trani, 1852

³¹⁰ H. Lemonnier, *Les origines du Musée Condé. La collection du prince de Salerne*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 14, 1923, fascicule I, pp. 95-101; le informazioni sono poi riprese in R. de Broglie, *Introduction*, in A. Chatelet – F.-G. Pariset – R. de Broglie, *Inventaire des collections publiques françaises. 16. Institut de France. I. Chantilly – Musée Condé. Peintures de l'École Française. XV^e et XVII^e siècles*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, Palais du Louvre, 1970, s. n. p., dove si nota finemente che la grande occasione collezionistica per il duca di Aumale era appena sfumata: vale a dire la vendita della strepitosa collezione di dipinti spagnoli di Luigi-Filippo d'Orléans, padre del duca di Aumale e re di Francia dal 1830 al 1848, già esposta nelle cinque sale della Colonnade al Louvre, dal 1837 al 1848, cruciale pertanto per pittori come Courbet e Manet, passa infine da Christie's a Londra nel maggio 1853. Naturalmente nella storia familiare degli Orléans doveva avere un grande peso anche la vendita londinese del 1792 della collezione di Luigi-Filippo-Giuseppe, nonno del duca di Aumale e padre di Luigi-Filippo, che Francis Haskell presenta come «probably the finest collection in private hands anywhere in the world at the time», in pagine giustamente ormai classiche, cfr. F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Oxford, Phaidon, 1976, pp. 39-46, dove si chiarisce come la vendita d'Orléans sia fondativa per il gusto e le possibilità collezionistiche dell'intera classe aristocratica britannica.

³¹¹ Al momento non ho potuto consultare il *Catalogue de la très belle et très célèbre galerie de tableaux et de la collection d'Antiquités de feu S.A.R. le prince de Salerne, dont la vente aura lieu irrévocablement à Naples, au Palais des Studi, 1^r juin 1854, et jours suivants*, Naples, Impr. Trani, 1854, che sembrerebbe presente solamente nella biblioteca universitaria di Austin. Sul punto, cfr. anche C. Fumarco, *Opere lombarde nel Musée Condé di Chantilly. Dipinti e disegni dalla collezione di Henri d'Orléans*, in 'Arte lombarda', 149, 2007, pp. 55-71, in part. p. 55, note 1-4 e *La Scienze e le Arti Belle ebbero nel Principe di Salerno il magnifico mecenate: Un collezionista fra tradizione ed innovazione*, in *La corte de los Borbones. Crisis del modelo cortesano*, III, a cura di J. M. Millán, Madrid, Polifemo, 2013, pp. 1949-1964 [BHR: L 2011-66/3]

Non troppo diversa dalla lettera inviata a Costantini deve essere stata quella inviata a Adolfo Venturi, il quale rilascia il suo parere in una lettera di qualche mese successiva:

23 Agosto '96

Illustre Signore, non ho risposto alla sua pregiata lettera, perché aveva intenzione di fare una corsa in parecchi luoghi, ove avrei potuto fare confronti diretti con la fotografia ch'Ella si compiacque d'inviarmi. L'opera non mi sembra umbra, e escludo assolutamente che possa appartenere a Nicolò da Foligno; ma non le dico quello che io penso, senza avere fatto quella verifica che ora non mi è stato dato di fare. Tra breve partirò di qui, e al mio ritorno mi farò un dovere di notificarle l'esito delle mie ricerche

Con profondo ossequio
di Lei
Dev[ot]o
Venturi

Nella busta della lettera ricevuta, troviamo conferma dell'ipotesi attributiva che formula nell'estate del 1896 il collezionista: «Corr[ispondenza] Venturi per mio quadro da me attribuito all'Alunno»³¹².

Roma: la vendita Orsini

La vendita della collezione Orsini si tiene nel palazzo di famiglia di Monte Savello, condotta dalla galleria di Sangiorgi, nel marzo 1896³¹³. Qui il collezionista si assicura quattro dipinti: un'*Adorazione del Bambino fra angeli* che reca un'attribuzione alla scuola di Filippo Lippi e presto si rivela, con Berenson, opera tipica dello 'pseudo-Pier Francesco Fiorentino' (n. 263 alla vendita; n. 54 del catalogo, lire 700, 47 x 37 cm, **tav. XVIII**); una *Madonna con Bambino* di Trecento senese, che però «Berenson [...] crede Scuola dell'Angelico» (n. 268 alla vendita; n. 61 nel catalogo, 400 lire, 51 x 58 cm, **tav. XXVIII**); una *Madonna con Bambino in trono fra San Pietro, San Paolo e altri due Santi* (n. 259 alla vendita; n. 218 del catalogo, 230 lire, cuspidata, 45 x 20,5 cm) e una «*Madonna orante*» di «Scuola del Perugino» (n. 270 alla vendita; n. 248 del catalogo, 160 lire, 30 x 23 cm). A casa Bordonaro si conserva il catalogo di vendita posseduto dal collezionista, ma accanto ai dipinti acquistati non è presente alcuna postilla. Altre opere sono invece occasione di studio per il senatore, che è abile nel riconoscere una svista del catalogo: non è di «Andrea Mantegna?» la *Madonna con Bambino* n. 422 (planche XIX), piuttosto: «Scuola di Memling o di Van der Weyden»; oppure, per la *Madonna con Bambino e San Giovannino* n. 476 (pl. XXVII), creduta di scuola fiamminga, aggiunge nel suo catalogo: «Luca di Leyden (Ritengo sia Luca Cranach)» e quest'ultima opinione oggi si rivela perfettamente credibile (**fig.**).

Napoli, Scognamiglio

Quando passa da Napoli, il collezionista torna dai «fratelli Scognamiglio», già intermediari cinque anni prima per l'acquisto del *Crocifisso* proveniente da Gaeta (cfr. **Acquisti del 1891**). Acquista un dipinto, a suo dire, di scuola bolognese del Quattrocento: una «*Madonna fra San Francesco e San Domenico*» (n. 140, lire 500, 64 x 52 cm). Ma soprattutto, assesta uno dei colpi più sorprendenti della sua carriera: per la cifra irrisoria di 75 lire, si aggiudica una *Testa di apostolo* che considera di Pieter Paul Rubens e presto il «noto conoscitore di quadri» William Agnew giudicherà di Jacob Jordaens (n. 175, 51 x 47 cm, **tav. LXXXVI**).

Acquisti palermitani

Alcune opere acquistate nel 1896, tramite l'antiquario Michele Auteri Pomer, provengano dalla raccolta del principe di Belmonte: si tratta di quattro acquerelli, due di Michele Camuccini (n. 349 del catalogo, *La morte di Virginia* e n. 350, *La congiura contro Cesare*) e due di Giuseppe Patania (n. 351, *Attilio Regolo* e n. 352, *Muzio Scevola*), due nomi al vertice del filone neoclassico, italiano e siciliano.

1897

Il 1897 fu un anno importante in termini di acquisti per il collezionista. A eccezione di alcuni acquisti fiorentini, non sono noti i mesi e le occasioni dei suoi viaggi, ma possiamo organizzare in tre frangenti le sue attività: Vienna, Venezia e Palermo.

³¹² Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 5

³¹³ *Catalogue des objets d'art et d'ameublement, garnissant le grand appartement au premier étage du Palais du Prince Orsini, Rome, 7-9 marzo (esposizione), 12-23 marzo (vendita), Roma 1896, pp.*

Firenze: antiquario Gustavo Volterra

Una ricevuta di acquisto conservata a villa Bordonaro alle Croci ci informa sull'esito di una compravendita. Il 7 aprile 1897, il collezionista acquista, presso l'antiquario Gustavo Volterra, che ha il suo negozio nel Ponte Vecchio, civico 1, una «coperta da libro dipinta fondo oro», un «bustino lapislazzolo, alabastro orientale ecc.» e una «secchiolina d'argento g[ram]mi 146», per una spesa totale di 500 lire. Come attesta la firma dell'antiquario sulla marca da bollo, la somma è saldata. Ma una nota a matita, di mano del senatore, aggiunge una postilla che cambia radicalmente la partita dell'acquisto: «Restituite Coperta e bustino e preso invece un quadro in tavola di Sandrart dandogli £ 100 in più oltre le £ 500 sudette»³¹⁴. Il «quadro in tavola di Sandrart» figura in catalogo al n. 143 (45 x 66 cm), dove risulta acquistato per 600 lire a «Firenze 1897 da Gustavo Volterra».

I Volterra sono una nota famiglia di antiquari della Firenze fra Otto e Novecento e le gerarchie interne sono ricordate da Luigi Bellini in un passo delle sue memorie, tuttavia manca all'appello il nome di Gustavo³¹⁵.

Firenze: la «figlia di Bauer»

Il collezionista acquista un tondo con una *Madonna con Bambino fra San Francesco e un angelo* dalla «figlia di Bauer Ved[o]va Forti» (n. 79, lire 550, diametro 73 cm): deve trattarsi di un dipinto di una certa qualità se Charles Loeser «crede probabile sia un Raffaellino del Garbo». Bauer era stato uno dei primi antiquari fiorentini a cui si era rivolto il collezionista per i suoi acquisti: nel 1878, nel 1882 e nel 1885.

Firenze: Galli Dunn

Nel 1897, il collezionista acquista anche da un celebre antiquario di Poggibonsi, con negozio a Firenze, Mario Galli Dunn. Il solo acquisto datato in quest'anno riguarda una scena di genere assegnata a Anthoine Palamedes, con il *Gioco del giacchetto* (n. 147, 700 lire, **misure, tav. LXXVI**). È tuttavia certo che anche l'importante *Madonna con Bambino* creduta di «Anton Francesco di Giovanni» (poi riconosciuta come opera di Michele di Matteo, n. 239, per ben 1200 lire, **tav. CXVIII**) segnata in catalogo come acquistata da Galli Dunn risale a questo momento. Come vedremo, il collezionista ritornerà a acquistare dallo stesso antiquario due anni dopo.

Vienna: Friedrich Schwarz, 1897 – 1899

Sappiamo dal catalogo che il collezionista acquista a Vienna, dall'antiquario Friedrich Schwarz, quattordici dipinti nel 1897 e altri due, di gran qualità, se li assicura dallo stesso mercante nel 1899. Nessuno di questi dipinti rientra nella campagna fotografica Alinari, perciò bisognerà credere che siano stati acquistati o arrivati a villa Bordonaro alle Croci dopo l'agosto del 1897. Per le gerarchie di gusto del senatore, fra i dipinti procurati in quest'occasione, uno assume un ruolo particolare: un supposto *Ritratto dell'Infante Balthasar Carlos*, al quale il collezionista dedicherà parecchia attenzione (n. 165, 40 x 49 cm, per 650 lire, cfr. capitoletto *Vélasquez*, **tav. LXXXI**). Ma il vero colpo

³¹⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta

³¹⁵ «Ho sempre davanti agli occhi una cartolina illustrata, pervenutami tanti anni fa, dove un domatore di belve in giacca da ufficiale cosacco e in capo un berretto di pelliccia, con la frusta in mano, le gambe divaricate, e le braccia sui fianchi, stava in mezzo a un gruppo di leoni romanici di pietra e di marmo, belli e brutti, grandi e piccini. Era il prof. Giuseppe Volterra, antiquario fiorentino, e voleva significare, nella sua burla, che si sentiva domatore delle situazioni più difficili nel commercio delle antichità. A Firenze tutti lo chiamavano Beppino. Beppino era uno degli uomini di più viva intelligenza che io abbia conosciuto, la mente più vulcanica che si potesse immaginare. Buon parlatore, con una dialettica sì convincente da trascinare chiunque gli stava vicino anche nelle imprese più azzardate: si fece notare anche sui mercati di Parigi e di Londra. E quando decise di mettere negozio a Londra, vi suscitò tanto allarme, da indurre gli antiquari della città a mettersi in lega contro di lui. La morte lo colse ancor giovane, mentre stava maturando altri progetti. I fratelli Angiolino, Gastone, Amedeo e Gualtiero, erano i suoi ufficiali di ordinanza e lo ubbidivano con cieca fiducia. Tutti lo ricordano ancora con simpatia, come tutti rimpiangono i fratelli Gastone e Angiolino, che, trasportati in Germania dai tedeschi, più non hanno fatto ritorno», L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari*, con disegni di Giorgio De Chirico, Firenze, Del Turco, 1950, p. 213.

grosso dovette consistere nell'acquisto di una *Veduta di città* siglata con il monogramma di Jan van Goyen, del valore di 2300 lire: un dipinto la cui attribuzione sarà confermata da Cornelis Hofstede de Groot (vedi scheda n. 178, la tela misura 47 x 63 cm).

Della figura e dell'attività commerciale di Friedrich Schwarz abbiamo un ritratto impareggiabile, grazie alle pagine di Theodor von Frimmel (Amstetten, 1853 – Vienna, 1928), curatore al Kunsthistorisches Museum di Vienna (1884 – 1893), interessante storico dell'arte ancora poco noto – la sua fama nella disciplina è, fra l'altro, oscurata dai suoi meriti di studioso di Beethoven³¹⁶:

In un certo senso, Friedrich Schwarz (nato nel 1841, attualmente ben conosciuto a Vienna, attivo nel Nibelunghof) proviene dalla scuola di Plach [un altro antiquario di cui si parla nelle pagine precedenti]. Infatti trascorse i suoi anni di apprendistato presso Plach, dove ebbe l'opportunità di conoscere dipinti di diverse scuole artistiche. Dal 1866 Schwarz è antiquario indipendente. La pittura di genere viennese degli anni ottanta deve a lui un importante sostegno, laddove ricordo di un cosiddetto 'gruppo-Schwarz', gruppo di talentuosi pittori viennesi, come Anton Müller, Josef Gisela e Isidor Kaufmann, che in diversi modi furono supportati da Schwarz. Per tanto tempo Schwarz si è occupato di aste di collezioni private e lasciti di artisti, così per esempio i lasciti di Jakob Alt e di Thomas Ender furono battuti grazie all'arbitrato di Schwarz.

Per diverso tempo ho trovato da Schwarz opere molto significative. Talune le citerei, purtroppo non tutte, così posso fornire qui una panoramica solamente molto generale. Si trovavano sempre presso Schwarz, e quasi sempre di buona qualità, dipinti di David Teniers il Giovane. Attualmente di questo maestro è presso di lui un grande dipinto, di qualità insolitamente alta, che chiamerei «*Dal macellaio*» (firmato), un altro più piccolo con due eremiti, che siedono all'aria aperta davanti ai loro rifugi, chiaramente un dipinto dei tempi migliori, e un paesaggio molto libero e largamente condotto del periodo tardo dell'artista (nelle colline di fronte al primo piano, un giovane con una carriola). Negli anni trascorsi, ho visto nel salone di Schwarz anche dei bei Lucas van Uden (Paesaggio collinare con molte persone in piedi, nella sommità della collina, circa nel mezzo), un David Ryckaert del 1647 splendidamente conservato (Giocatori di carte in osteria). E per rimanere fra i fiamminghi, sia menzionato anche un dipinto antico, che l'amabile Jan Metsys avrebbe eseguito (una Lucrezia, sul modello della Lucrezia di Quentin Metsys a Budapest).

Fra i dipinti, che ho visto da giovane presso Schwarz, vi era anche una Madonna nello stile di Rondinelli, sebbene inferiore al Rondinelli di Ravenna che ricordo. Un Canaletto davvero stupendo rappresenta le rovine di archi architettonici in una luce chiara.

Si possono sempre trovare da Schwarz anche dei buoni olandesi. Una grande Festa nuziale di campagna di Jan Steen si poteva vedere qui, tempo addietro. Un Molyn del 1628 è interessante, per via della data precoce. Come le altre opere del periodo giovanile di questo artista, del quale ne esistono nella Amalienstift a Dessau [la collezione di dipinti di Enrichetta-Amalia von Anhalt-Dessau], a Cassel e a Braunschweig, anche questo dipinto è di carattere antichizzante ma fiammingo, scuro nel primo piano; e nelle forme sia duro che delicato. La data è a sinistra, sotto il nome, in un asse. È appeso anche un Van Goyen. Riguardo al periodo successivo, trovai qui un Pynacker di qualità, un Hendrick de Meyer (Scena sulla spiaggia), un Domenicus van Tol (Ragazza dall'indovina), un Haensbergen (Natività fra i pastori; molte figure, a destra un arco di pietra), della stessa epoca, un Gerard Dou e molti altri. Un vasto numero di dipinti moderni non sono da sottovalutare, come quelli di Carl Rottmann[, Gustav] Schönleber, Eduard Schleich, Emil Schindler. Il Cacciatore di camosci di Gauer mann, già presso Montenuovo, e in seguito in Inghilterra, si trovava precedentemente presso Schwarz».³¹⁷

³¹⁶ Sono consultabili solamente due succinte voci di *Lexicon: Frimmel-Traisenu, Theodor von*, ad vocem, in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1957, p. 368; J. Schmidt-Görg, *Frimmel von Traisenu, Theodor*, ad vocem, in *Neue Deutsche Biographie*, V, Berlin, Dunckler-Humbolt, 1961, p. 614.

³¹⁷ «Gewissermassen aus Plach's Schule [è un altro antiquario di cui si parla nelle pagine precedenti] hervorgegangen ist Friedrich Schwarz (geboren 1841, bekanntlich noch gegenwärtig in Wien, im Nibelunghof thätig). Denn er verbrachte seine Lehrjahre bei Plach, wo er Gelegenheit hatte, Gemälde aus den verschiedensten Kunstrichtungen kennen zu lernen. Seit 1866 ist Schwarz selbständiger Kunsthändler. Das Wiener Sittenbild der Achtzigerjahre verdankt ihm wesentliche Förderung, wobei ich an die sogenannte Schwarz-Gruppe erinnere, an eine Gruppe von talentvollen Wiener Malern, wie Anton Müller, Josef Gisela und Isidor Kaufmann, die durch Schwarz in mannigfacher Weise gefördert worden sind. Eine Zeit lang hat sich Schwarz mit Versteigerungen von Privatsammlungen und Künstlernachlässen befasst, so ist beispielsweise Jakob Alt's und Thomas Ender's Nachlass durch Schwarzens Vermittlung unter den Hammer gekommen. Zu verschiedenen Zeiten habe ich Fr. Schwarz sehr bedeutende Stücke gefunden. Manches wurde notirt, leider nicht alles, so dass sie Uebersicht hier nur sehr lückenhaft ausfallen kann. Von jeher waren bei Schwarz fast immer gute Bilder von David Tenniers d. J. anzutreffen. Gegenwärtig ist bei ihm von diesem Meister ein grosses ungewöhnlich treffliches Bild,

Il van Goyen notato da Frimmel potrebbe essere il dipinto Bordonaro, ma l'indicazione è troppo laconica per procedere con un'identificazione. Tuttavia, per immaginare il negozio viennese nel quale il collezionista si rifornisce, non si poteva trovare una descrizione più vivida. Come si è visto, il Seicento olandese è un punto forte della galleria di Schwarz ed è questo il filone cui il collezionista attinge. Se ha avuto modo di osservare i dipinti descritti da Frimmel, il Bordonaro avrà anche potuto subire il fascino dei Teniers, pittore per cui aveva un debole, se se ne procurerà in tutto cinque, fra Firenze (n. 160), Basilea (nn. 181, 189, 191) e Monaco (n. 306, ma di poco valore) – e l'ultimo, il più importante in termini di prezzo e dimensioni, sarebbe arrivato di lì a qualche anno (n. 406, da Galli Dunn, nel 1899).

Non sono affatto da sottovalutare gli altri dipinti comprati da Bordonaro dall'antiquario viennese, tutti eccetto due di area olandese, fiamminga o tedesca. Si contano una «replica» di un noto dipinto di Lucas Cranach, la *Coppia male assortita* (n. 37, 67 x 48 cm, per 1000 lire, che sarà esposta in galleria – e il collezionista appunta che ne esiste una «identica alla Galleria Imp[er]iale di Vienna»; un olio con *Cavallo con stalliere e bambina*, firmato da Albert Cuyp (n. 155, 27 x 55 cm, per 1000 lire, **tav. LXXV**); un'altra replica, stavolta di una nota *Madonna con Bambino fra angeli* di Sassoferrato (n. 255, **misure**, per 900 lire, che chiaramente diventerà il capoletto della «Stanza da Letto Coniugale» - e il collezionista specifica: «Identica a quella della Galleria Imp[er]iale di Vienna colla sola variante delle teste di angeli»); una *Veduta* abitata dai classici pattinatori, firmata da Aert van der Neer (n. 180, 48 x 67 cm, 800 lire); un piccolo olio con *Cristo alla colonna* attribuito a Martin Schongauer (n. 284, **misure**, per 800 lire); un *Cristo benedicente con i donatori* assegnato a Christoph Amberger (n. 176, 80 x 97 cm, lire 700, **tav. LXXXVIII**); un *Interno di osteria* oscillante fra Adriaen Brouwer e Joos van Craesbeeck (n. 163, **misure**, per 650 lire); un *Paesaggio* firmato «Jan Breughel», «sotto il piede di un contadino», e datato 1605 (n. 154, 35 x 54 cm, per 550 lire); due *pendants* con *Scene di vita in tempo di guerra e di pace*, giudicati di Joseph Drogslot (nn. 256-257, **misure**, costati l'uno 450 lire); una *Deposizione* data a Benjamin Cuyp (n. 179, 57 x 78 cm, 410 lire); un «*Mosé al passaggio del Mar Rosso*», con attribuzione altisonante al Pontormo, ma costato 400 lire (n. 43, 47 x 56 cm, comunque esposto in galleria); un *Gruppo di ciechi* creduto di Peter Breughel (n. 161, **misure**, per 200 lire); una *Testa di pastore* attribuita a Jacob Jordaens (n. 171, 44 x 56 cm, del valore di 150 lire); un' *Adorazione dei pastori* di Cinquecento fiammingo (n. 172, 122 x 97 cm, di cui non è noto il prezzo dell'acquisto, **tav. LXXIX**).

das ich „beim Metzger“ nennen würde (signirt), ein kleineres mit zwei Eremiten, die vor ihrer Hütte in Freien sitzen, offenbar ein Werk der besten Zeit, und eine sehr frei und breit behandelte Landschaft aus der späten Periode des Künstlers (hügelige Gegend. Im Vordergrund ein junger Mann mit einem Schiebkarren). In jüngster Zeit sah ich im Schwarz'schen Salon auch einen gutes Lucas v. Uden (hügelige Landschaft mit mehreren aufwärts schreitenden Personen vorne ungefähr in der Mitte), einen prächtig erhaltenen Dav. Ryckaert von 1647 (Kartenspielen in der Wirthsstube). Um bei den Vlaemen zu bleiben, sei auch ein älteres Bild erwähnt, das ansprechenderweise als Jan Massys geführt wird (Lucretia, nahe verwandt der Lucretia des Quentin Massys in Pest). Unter den Bildern, die ich jüngst bei Schwarz gesehen habe, war auch eine Madonna in der Art des Rondinelli, aber etwas blasser, als ich die Rondinelli's in Ravenna im Gedächtniss habe. Ein wahrhaft herrlicher Canale bringt die Reste von Bogenarchitektur in hellem Lichte zur Darstellung. Jederzeit fanden sich bei Schwarz auch gute Holländer. Eine grosse Bauernhochzeit von Jan Steen wurde in jüngster Zeit dort gesehen. Ein Molyn von 1628 ist durch das frühe Datum interessant. Wie die übrigen Werke der ersten Zeit dieses Künstlers, deren es zu Dessau im Amalienstift, in Cassel und in Braunschweig gibt, ist auch dieses Bild von altherthümlichen Charakter, noch flandrisch braun im Vordergrund und in den Formen eher hart als weich. Dargestellt ist eine ziemlich öde Gegend, in der eben zwei Bauernwagen über einen Hügel fahren. Die Jahreszahl steht links vor dem Namen auf einer Planke. Ein van Goyen reiht sich an. Aus späterer Zeit fand ich dort einer Pynacker von Qualität, einen Hendr. De Meyer (Scene am Strande), einen Dom. v. Tol (junges Mädchen bei der Wahrsagerin), einen Haensbergen (Anbetung durch die Hirten; viele Figuren; rechts ein Felsenthor), vor einiger Zeit einen G. Dou und vieles andere. Zahlreiche moderne Bilder sind nicht zu übersehen, wie solche von C. Rottmann Schönleber, Ed. Schleich, E. Schindler. Gauer mann's Gemsenjagd, ehemals bei Montenuovo, später in England, befindet sich seit einiger Zeit in Schwarz's Besitz» Th. Von Frimmel, *Galeriestudien* (dritte folge der Kleinen Galeriestudien). Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, v. I, Leipzig, Georg Heinrich Meyer, 1898, pp. 45-46. L'attività successiva di Schwarz come curatore di vendite di importanti collezioni continua anche in seguito: quella del barone Königswarter di Vienna nel 1906 BHR KatV-SCH 8641-5060/1-2 (Palazzo storico); quella dei dipinti antichi di proprietà di S. B. Goldschmidt di Francoforte nel 1907 BHR KatV-SCH 8642-5070 (Palazzo storico) e quella di dipinti moderni della collezione J. M. Kohn di Vienna nel 1908 BHR KatV-SCH 8641-5080 (Palazzo storico).

Venezia: ancora Piccoli

A Venezia, dall'antiquario Piccoli, dal quale aveva acquistato due anni prima un *Crocifisso* attribuito a Semitecolo, il collezionista acquista un possibile *Autoritratto* di Philippe de Champaigne (n. 35, per 850 lire, 73 x 60 cm): altro dipinto di un certo interesse, a giudicare dal prezzo e dalla lettura della data 1650. In catalogo del dipinto si segnala anche la provenienza da una galleria bolognese, di cui però il collezionista non ricorda il nome: «proveniente dalla Galleria di Bologna».

Acquisti da importanti collezioni palermitane: i Tasca, i Pojero

Un dipinto di una certa importanza comprato nel 1897, e con una provenienza illustre, è l'*Adorazione dei pastori* che inizialmente il collezionista considera di «Scuola Fiaminga olandese del 1400 sul fare di Geertgen van Harlem o di Ugo Van der Goes» e poi si premura di osservare che «Somiglia alla Natività di R[oger] Van der Weyden del Museo di Berlino» (n. 42, 48 x 36 cm, per un costo di 1500 lire, **tav. XX** – sarà poi inserito nella cultura attorno a Jan Provost da Giovanni Carandente, cfr. scheda). Viene dalla «Casa del Conte Tasca in Palermo» ([ricordarsi della lettera trovata di un Tasca a Bordonaro]).

Dalla collezione Pojero, Bordonaro acquisisce una *Sacra Famiglia* che oggi si riconosce come opera di Pedro Fernandez (**tav. LXXIII**, n. 142, verosimilmente nel 1897, per 120 lire, 50 x 40 cm); una *Trasfigurazione* che attribuisce a scuola ferrarese o lombarda del primo Cinquecento (n. 152, per 70 lire); un *Cristo al Getsemani* seicentesco, creduto forse di area spagnola (n. 273, per lire 35, 41 x 30 cm) e, nel 1898, due importanti tavole con i *Santi Pietro e Paolo*, provenienti dalla chiesa palermitana di Santa Maria degli Angeli, detta la Gancia, creduti di Riccardo Quartararo e invece da riferire a Vincenzo da Pavia (nn. 392-393, lire 110, 167 x 71 cm).

Sulla collezione Pojero, grazie al ritrovamento dell'inventario (dicembre 2015) – affidatomi in fotocopia assai gentilmente da Virginia Fatta – posso ora fornire un quadro d'insieme che spero di poter sviluppare nel corso di future ricerche.

Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)

Fiorenza

Il primo tentativo documentato del collezionista di far riprodurre i suoi dipinti tramite il mezzo fotografico risale al 6 settembre 1896, quando licenzia una lista di «Fotografie consegnate a Fiorenza». Troviamo qui elencati ventisei dipinti, con le rispettive copie ordinate di ciascuno scatto:

	Copie ordinate
Redentore benedicente	5
Paese Guardi	5
Madonna bambino già nella stanza da letto	5
Ritratto di Margarita Ziffer	5
Sacra famiglia Beccafumi	5
Mad[onna] e Santi (Petrus de Noris)	5
Sacra Famiglia (Daniele da Volterra)	5
Paese Ruisdael	3
Madonna e bambino (Galleria Corsini)	3
Madonna Memling	5
Deposiz[ione] (Scuola Umbra)	4
Calvario (Brueghel)	4
Madonna adoraz[ione] bambino (Vendita Orsini)	4
Madonna (ferrarese) Ercole Grandi	4
Adoraz[ione] Nascita Fiaminga	5
Rubens	5
Martirio di S. Lorenzo	4
Testa attribuita Rubens	4
Mezza figura Filippino Lippi	4
Madonna bam[bino] e Santi (V[incenz]o Catena)	4
Testa di Fabritius	4
Annunziat[ion]e attribuita Antonello (attr[ibuzione] negata)	4
Quadro Civerchio	5
Madonna bamb[ino] (Pordenone)	4
Id " Luca Leida giovane	5
Gesù nell'orto (tedesco)	5

6 Sett[embre] 1896

Un album di fotografie, ritrovato a villa Bordonaro, conserva tutti questi scatti e ne include altri collocabili in questo primo periodo di esplorazione della riproduzione delle opere. Molto spesso la qualità delle immagini è davvero scadente: il fotografo non è riuscito a diminuire la visibilità degli effetti prodotti dall'illuminazione. Forse proprio in seguito a questi risultati, il collezionista dovette rivolgersi a una ditta più esperta, come quella degli Alinari.

Questo primo elenco non è solamente indicativo delle priorità del collezionista, che si trova a dover scegliere un numero ristretto di opere da affidare al fotografo. La sistematizzazione, critica e espositiva, dei dipinti è ancora improvvisata: alcune opere sono ricordate per la somiglianza con altre opere («Galleria Corsini»), per la provenienza «vendita Orsini»), per la collocazione («già nella stanza da letto») o solamente per soggetto («Redentore benedicente», «Martirio di S. Lorenzo»). È

tuttavia agevole procedere all'identificazione, nonostante il collezionista non segnali in questo elenco il numero di catalogo.

Il «Redentore benedicente» è il dipinto poi attribuito a Filippo Lippi (n. 101, **tav. LII**); il «Paese» è il *Capriccio* di Guardi (n. 29, **tav. XV**); la «Madonna bambino già nella stanza da letto» è la *Madonna con Bambino* fiamminga, già vista da Goldschmidt nello stesso ambiente (n. 46, **tav. XXII**); il *Ritratto di Margarita Ziffer* (n. 90, **tav. XLII**); la «Sacra Famiglia Beccafumi» è indubbiamente il dipinto riferito l'anno dopo a Brescianino da Berenson (n. 38, **tav. XIII**); la «Mad[onna] e Santi (Petrus de Noris)» è curiosamente indicata con l'iscrizione, non con il nome dell'autore, che era già stato identificato da Goldschmidt in Sebastiano Mainardi (n. 98, **tav. XLIX**); la *Sacra Famiglia* manterrà l'attribuzione a Daniele da Volterra (n. 96, **tav. XLVII**); il «Paese» rimarrà a Ruisdael (n. 201, **tav. XCI**); la «Madonna e bambino (Galleria Corsini)» è il dipinto creduto di Scuola del Parmigianino (n. 120, **tav. LXIII**); la «Madonna Memling» passerà poi a un riferimento più modesto alla «Scuola di Bruges» (n. 219, **tav. XCVI**); la «Deposiz[ione] (Scuola Umbra)» sembra essere la *Deposizione Carrelli* appena acquistata (n. 45, **tav. XVI**); il «Calvario (Brueghel)» è il n. 188 (**tav. CII**); la «Madonna adoraz[ione] bambino (Vendita Orsini)» è il dipinto dello pseudo-Pier Francesco Fiorentino (n. 54, **tav. XVIII**); la «Madonna (ferrarese) Ercole Grandi», con il nuovo riferimento di Goldschmidt, è la *Testa di Madonna* (n. 145, **tav. LXXIV**); la «Adoraz[ione] Nascita Fiaminga» è l'*Adorazione dei pastori* acquistata a Napoli (n. 44, **tav. XIX**); anche il «Rubens» è il grande *Riposo durante la Fuga in Egitto* acquistato a Napoli nel '91 (n. 110, **tav. LXI**); il «Martirio di S. Lorenzo» è il dipinto comprato a Genova, che oscilla fra Giulio Romano e Rubens (n. 128, **tav. LXIV**); la «Testa attribuita Rubens» è la bellissima *Testa di apostolo* (n. 175, **tav. LXXXVI**); la «Mezza figura Filippino Lippi» è la *Santa* che mantiene un riferimento al pittore fiorentino (n. 94, **tav. XLV**); la «Madonna bam[bino] e Santi (V[incenz]o Catena)» non può che essere identificato nel dipinto che il senatore presenta ancora a Berenson come di scuola veneta, e che sarà confermato al pittore suddetto dal conoscitore americano (n. 106, **tav. LIV**); la «Testa di Fabritius» è l'*Autoritratto* con il nuovo riferimento di Goldschmidt (n. 177, **tav. LXXXVII**); la «Annunziat[ion]e attribuita Antonello (attr[ibuzione] negata)» è l'*Annunciazione* che il senatore crede fiamminga (n. 109, **tav. LVI**); il «Quadro Civerchio» è la grande pala d'altare con il *Sant'Ambrogio* (n. 50, **tav. XXIII**); la «Madonna bamb[ino] (Pordenone)» rimane assegnata allo stesso artista (n. 104, **tav. LIII**); per quanto riguarda la *Madonna con Bambino* di «Luca Leida giovane», si tratta della *Madonna con Bambino* che Goldschmidt aveva attribuito a «Luca Cranach giovane» – e il collezionista è incorso in un piccolo *lapsus* sul nome del pittore (n. 97, **tav. XLIV**); il «Gesù nell'orto (tedesco)» è il dipinto che presto passa a Albrecht Bouts (n. 107, **tav. LVII**).

Alinari

L'8 agosto 1897 il collezionista regide un elenco di 'Quadri', che invia alla ditta dei Fratelli Alinari, «affinché si apponga alla negativa» la didascalia desiderata dal collezionista. Significa che la campagna fotografica è appena conclusa. Essa comprende cinquantadue fotografie di dipinti, sebbene ne siano numerate cinquantuno, poiché due dipinti di David Teniers con il medesimo soggetto (nn. 189 e 191: *Bevitori nel villaggio*) sono compresi nello stesso scatto (n. 43). Inoltre, la ditta ha eseguito sei scatti di «Interni». Nell'elenco, troviamo il numero di catalogo della collezione e, secondo questa sequenza, vengono enumerati i dipinti fotografati:

Collezione Chiaramonte Bordonaro _ Palermo
(fotografie di Alinari)³¹⁸

Quadri

N° 4	1	Denner Bartolomeo _ Ritratto di Vecchio
" 31	2	Guardi Francesco _ Paese
" 33	3	Botticelli Sandro _ Madonna bambino e S. Giovanni
" 38	4	Andrea del Brescianino _ Madonna bambino e S. Giov[anni] fra due angeli
" 44	5	Scuola Fiaminga _ La Vergine e pastori in adorazione del bambino
" 45	6	Scuola Umbro-Lombarda _ La deposizione di G. Cristo
" 46	7	Gerard David _ Madonna con bambino
" 49	8	Van Dyck Antonio _ Madonna col bambino

³¹⁸ In grafia più minuta. È una redazione successiva.

" 50	9	Civerchio Vincenzo _ S. Ambrogio in trono e la famiglia Visconti genuflessa
" 52	10	Tintoretto Jacopo _ La moltiplicazione dei pani di Eliseo
" 59	11	Giotto _ Gesù crocifisso frai ladroni pianto dalle Marie
" 62	12	Jacopo del Sellajo _ Madonna e S. Gius[eppe] in adorazione del bambino
" 63	13	Benozzo Gozzoli _ La Vergine col bambino
" 64	14	Longhi Luca _ Madonna con bambino S. Gius[eppe] e S ^a Caterina
" 80	15	Sano di Pietro _ Madonna col bambino e due Angeli
" 83	16	Traini Francesco _ S. Pietro
" 89	17	Scuola Fiorentina del Sec. XV _ Madonna bambino e S. Giov[anni]
" 90	18	Holbein Hans giovane _ Ritratto di Margarita Ziffer
" 93	19	Brueghel Pietro _ Carnavalata
" 94	20	Lippi Filippino _ Una Santa
" 97	21	Cranach Luca _ Madonna col bambino
" 98	22	Scuola Fiorentina _ Madonna col bambino fra S. Franc[esc]o e S. Paolo
" 99	23	Correggio Antonio _ Testa del Redentore
"104	24	Pordenone Icilio _ Madonna con bambino fra due Santi
"105	25	Schidone Bartolomeo _ Madonna col bambino e S. Giov[anni]

[pag. 2]

N°108	26	Scuola di Sandro Botticelli _ S. Girolamo nel deserto
"109	27	Scuola Fiaminga sec. XV _ L'Annunziata
"110	28	Rubens Pietro Paolo _ Il Riposo in Egitto
"111	29	Engelbrechten Cornelis _ L'Adorazione di Gesù bambino
"112	30	Jacopo del Sellajo _ Madonna con bambino
"127	31	Tiepolo Giov[anni] Battista _ Due Profeti
"129	32	Holbein Hans (Vecchio) _ La Deposizione
"130	33	Scuola Fiaminga ? _ Martirio di S. Stefano
"136	34	Caracci Annibale _ Cristo deposto nella tomba
"138	35	Van Honthorst Gerard _ Vecchia con lume in mano
"147	36	Palamedes Antonio _ Partita al giacchetto
"159	37	Van Balen Jean _ L'Adorazione dei Magi
"166	38	Ricci Marco _ Paese con cavalieri
"170	39	Flinck Govert _ L'incredulità di S. Tomaso
"173	40	Scuola di Bruges _ Ritratto di donna
"175	41	Rubens P[ietr]o P[ao]lo _ Testa di Apostolo
"177	42	Rembrandt Van Rijn _ Testa di giovane
"189	43	Teniers David _ Bevitori nel villaggio
191		
"194	44	Scuola Fiaminga _ Gesù frai dottori
"199	45	Van den Eeckhout Gebrand _ Ritratto di vecchio ³¹⁹
"201	46	Ruysdael Jacob _ Paese con figure
"228	47	Solimena Francesco _ La Strage degli Innocenti
"239	48	Nelli Ottaviano _ Madonna con bambino fra angeli
"262	49	Scuola Fiaminga _ Cristo caduto sotto la croce
"278	50	Tiepolo Gian Domenico _ Lapidazione di S. Stefano
"344	51	Barbieri Giov[anni] F[rance]sco d[ett]o Guercino _ S. Giovan Battista

[pag. 3]

Interni

Scala _ pianterreno
Scala _ prima elevazione
Galleria _ Parete nord
Galleria _ Parete sud
Antilibreria
Libreria

(8 Agosto 1897)

³¹⁹ Cancellato, a penna: 'uo'

Nello stesso foglio è incollata la bozza di una lettera spedita alla ditta di fotografi:

Sig. Fratelli Alinari
Firenze

Pal[erm]o 8 Ag[ost]o 1897

Colla presente vengo ad informarli di avere loro spedito per pacco postale n 21 fotografie di quadri 6 di interni affinché si apponga sotto la negativa di ognuna la indicazione Collezione Chiaramonte Bordonaro in Palermo seguita dall'indicazione dell'autore e del soggetto.

A tal uopo ho unito alle fotografie un foglio in cui per ordine numerico son contenute le dette indicazioni. Stimo superfluo che il numero d'ordine è quello segnato in nero, mentre quello rosso apposto alle fotografie, si riferisce a quello del mio catalogo

Non sono quindi solamente i singoli dipinti a esser fotografati da Alinari, ma anche alcuni ambienti della villa che ora ospita la collezione. Questa disposizione delle opere si riflette, con poche varianti, anche nel «Catalogo dei Quadri» redatto a partire da gennaio 1898 – cioè sei mesi dopo le foto Alinari. Per quanto riguarda il primo ambiente (**fig.**), in termini di dipinti esposti e di scelte di allestimento, l'antilibreria ha una funzione mediana, di raccordo fra due sale ad assortimento esclusivo: come la galleria e la libreria. In antilibreria, troviamo nell'ordine inferiore, libri disposti negli stessi scaffali della libreria e, poggiati sopra gli scaffali, allineate ceramiche allineate a tabernacoli; alle pareti sono appesi i dipinti. La libreria si presenta come ambiente adibito allo studio, dove il senatore può radunare i volumi che ha acquistato nel corso degli anni: dalle cinquecentine alle fonti per la storia dell'arte. A partire da questo momento, occorre considerare l'importanza di questo luogo per l'accrescimento degli studi di Bordonaro, che si dirigeranno in modo più intenso e convinto verso la pittura antica (**fig.**). Non ci sono dipinti esposti in libreria: faranno eccezione i ritratti del collezionista e della moglie, eseguiti dal candido pittore palermitano Ettore Maria de Bergler, e che verranno posizionati qui, ma verosimilmente solo alla loro morte (nn. 432-433).

La galleria

La disposizione delle opere in galleria si può anche seguire in una serie di quattro schizzi di allestimento disegnati dal senatore (**figg.**), le cui varianti rispetto alla foto Alinari sono minime. Entrando dalla porta della libreria, si doveva aver l'impressione di esser entrati in un vero e proprio tempio della pittura antica. I dipinti erano esposti su tre ordini, spesso secondo una gerarchia che implicava la visione da vicino di quelli più interessanti e la centralità di quelli prediletti. Doveva attirare da subito – e il senatore probabilmente conduceva subito i visitatori davanti all'opera che più gli era costata – il tondo di Botticelli (n. 33, **tav. IX**). A eccezione dei due *Capricci* di Guardi (nn. 29-31, **tav. XV**), era attorniato da opere fiamminghe o olandesi, fra cui dovevano spiccare le due 'teste' in alto: il *Ritratto* attribuito a Fabritius (n. 177, **tav. LXXXVIII**) e, in felice *pendant*, la *Testa di apostolo* attribuita a Rubens (n. 175, **tav. LXXXVII**). Proseguendo, il visitatore colto non avrebbe mancato di soffermarsi sulla *Madonna con Bambino, San Giovannino e due angeli* di Andrea del

Brescianino (n. 38, **tav. XIII**), sistemato come sopraporta del vano che dà accesso alla scala. La sua attenzione sarebbe poi stata catturata dalla grande *Deposizione* che il senatore reputava di scuola umbra (n. 45, **tav. XVI**), al centro di un insieme dove ancora erano numerose le opere fiamminghe (accanto, in *pendants*, la *Madonna con Bambino* n. 46, **tav. XXII**, e la grottesca *Adorazione dei pastori* n. 44, **tav. XX**). In una 'ringhiera' di opere da osservare da vicino, non solamente si trovava il *Ritratto di donna in veste di Maria Maddalena* (n. 208, **tav. CI**), ma anche il *San Girolamo* di Marco d'Oggiono (n. 40). In alto, la *Madonna con Bambino* creduta di Van Dyck (n. 49, **tav. XXI**) doveva esser spesso additata dal suo proprietario, più di altri dipinti. Superata la grande pala che un'iscrizione accreditava come Civerchio (n. 50, **tav. XXIII**), gli occhi dei conoscitori di pittura italiana si potevano esercitare verso un insieme piuttosto compatto di primitivi toscani. Berenson avrebbe presto decretato diversi nomi e il collezionista, di lì a poco, avrebbe potuto ripetere che uno accanto all'altro sfilavano opere di Giusto di Andrea (n. 65, **tav. XXX**) o di Girolamo del Guasta (n. 66), della scuola di Andrea Orcagna (n. 63, **tav. XXIX**), o di Pier Francesco Fiorentino (n. 54, **tav. XVIII**), o davanti al tondo di grandi dimensioni di Jacopo del Sellaio (n. 62, **tav. XXIV**). Fuori campo nella foto, la serie continuava con la *Madonna con Bambino* che il collezionista credeva addirittura di Coppo di Marcovaldo (n. 68, **tav. XXXI**) o con un sopraporta quale la cuspide di polittico di Giovanni di Paolo (n. 70, **tav. XXXII**). Nella parete corta successiva, ancora fuori campo negli scatti Alinari, figurava al centro un dipinto che purtroppo non è stato fotografato in antico: la *Madonna con Bambino e angeli musicanti* (n. 76) – sono invece note le cuspidi con un' *Annunciazione* (nn. 72-73, **tav. XXXIII**) e la *Madonna con Bambino* di Girolamo di Benvenuto (n. 74, **tav. XXXV**), che erano esposte qui nel primo ordine. Possiamo invece ricostruire l'allestimento del senatore in alto, grazie al disegno di allestimento e a due singoli scatti fotografici: giocavano a *pendants* un dipinto di Sano di Pietro (n. 80, **tav. XXXIX**) e uno poi riconosciuto a Bicci di Lorenzo (n. 82) e in mezzo era un tondo di area crediana (n. 81, **tav. XXXVII**).

Oltre il balcone, il resto della parete si vede nella seconda foto Alinari scattata in galleria e qui si affollavano polittici integri, trittichetti (n. 84, **tav. XCIV**) o singoli scomparti tre-quattrocenteschi tutti esposti a parete (**fig.**). L'insieme era dominato dal grande polittico che Berenson riferirà alla scuola siciliana (n. 85): accanto, le due ante pisane reputate dal senatore di Francesco Traini (ora Lippo Memmi, nn. 83-87, **tav. XL**). In alto, ancora Madonne fiorentine (n. 82, **tav. XXXIV**), intervallate da tondi di metà Quattrocento (n. 89, **tav. XXXVI**), a proseguire la teoria iniziata prima del balcone. L'altro polittico integro della collezione, creduto da Berenson prima di Pietro e poi di 'Ugolino' Lorenzetti (n. 100, **tav. L**) era esposto nella parete a fianco, ma stavolta in terzo ordine; sotto, nel secondo ordine, si fiancheggiavano cinque opere cinquecentesche: il *Ritratto di Margherita Zifrers* (n. 90, **tav. XLII**), la *Testa di Cristo* correggesca (n. 99, **tav. XLVIII**), la grande *Madonna*

con *Bambino fra i santi Francesco e Giuliano* datata 1506 (n. 98, **tav. XLIX**), la *Madonna con Bambino* di Cranach (n. 97, **tav. XLIV**) e la *Sacra Famiglia* di Daniele da Volterra (n. 96, **tav. XLVII**), con la sua possente cornice barocca. Sopra quest'ultimo dipinto, figurava il *Cristo Benedicente* che il senatore attribuiva in un primo momento a Filippo Lippi (n. 101, **tav. LII**). Anche nel primo ordine, si manteneva costante la presenza di opere a cavallo del Quattro e del Cinquecento: faceva da corrispettivo alla *Santa* attribuita a Filippino Lippi (n. 94, **tav. XLV**) un *San Sebastiano* assegnato, in virtù di un'iscrizione, a Marco Palmezzano (n. 92). Sopra il camino, il *Crocifisso* della chiesa dei Gerolomini di Gaeta (n. 102) doveva imporsi per le sue dimensioni e per la brillante soluzione di allestimento, di leggerezza a confronto con il pieno del camino progettato da Basile. Veniva poi il turno dei fiamminghi, radunati in sequenza soprattutto nel secondo ordine, a corona del *Riposo durante la Fuga in Egitto* reputato di Rubens (n. 110, **tav. LXI**). Accanto a questo dipinto erano l'*Annunciazione* olandese (n. 109, **tav. LVI**) e il trittico fiammingo, anch'esso notevole per dimensioni (n. 111, **tav. LVIII**). Attorno, non mancavano però altri dipinti importanti della collezione, del Quattrocento fiorentino, come il *San Girolamo* (n. 108, **tav. LIX**) o la *Madonna con Bambino* (n. 112, **tav. LX**). Nel terzo ordine, in mezzo a due dipinti veneti del Cinquecento che formavano un ottimo *pendant* (nn. 104 e 106, **tavv. LIII-LIV**), una *Madonna con Bambino* di Seicento emiliano chiudeva la parete. L'ultimo tratto dell'allestimento della galleria si può seguire ancora grazie al disegno del senatore e si recupera la posizione dell'importante *Deposizione* tedesca: è esposta in mezzo a due *Martiri* seicenteschi di cultura e provenienza genovesi.

Anche una fotografia del nuovo camino di Basile in galleria è scattata verosimilmente in occasione dell'apertura della galleria, dalla ditta palermitana Incorpora (**fig.**). Nella camera del camino, roviamo esposte alcune sculture, probabilmente non in via temporanea, ma per restituire un'atmosfera di collezionismo domestico. Si intravede una figura di nudo disteso e una *Madonna con Bambino* quattrocentesca. Altri dettagli sono poi qui più evidenti: ad esempio i fili per regolare l'apertura delle tende, che coprono le finestre a nastro della galleria; il disegno semplice della *boiserie*; alcuni dipinti fotografati solo accidentalmente, come la *Battaglia* fiamminga (n. 115).

La 'Stanza dei disegni'

La sala che di certo va considerata seconda per importanza solo alla galleria è definita 'Stanza dei disegni', nel catalogo del senatore del '98. Il nome chiaramente deriva dalla presenza del 'Bancone' in cui il collezionista conservava i disegni e le stampe di sua proprietà, ma prenderà in futuro altri nomi: ad esempio, nel catalogo del 1950, è detta 'Galleria dei fiamminghi'. La pluralità di questi appellativi, derivante dagli oggetti qui esposti *ab antiquo*, introduce appena a quel che la sala contiene. Purtroppo, non esistono foto né disegni che documentano il suo allestimento. Si può

solamente avere un'idea grazie alla foto Alinari del primo piano della scala, da cui si intravede, oltre la porta, il breve tratto di parete fra le due finestre (**fig.**). Nelle scelte espositive del senatore, una serie di scomparti di trittici (nn. 214-215-217-218) erano radunati attorno alla *Madonna* di Sano di Pietro (n. 216), punto di fuga anche della foto.

Nella sala, di dimensioni non particolarmente ampie, erano esposti niente meno che ottantanove dipinti (dal n. 137 al n. 226). Si trattava chiaramente in gran parte di opere di piccolo formato ed è verosimile che lo spazio fra l'una e l'altra fosse ridotto al minimo. Non mancavano tuttavia eccezioni, come la grande *Flagellazione di Cristo* ritenuta di Franz Badens (n. 204), che misura più di un metro in entrambi i lati (168 x 123 cm) o un trittico che sarà riferito da «Berenson e moglie» a Bicci di Lorenzo (n. 209, 143 x 140 cm), esposto «in alto tra le finestre» sin dal primo allestimento: nella foto Alinari si vede solo una piccola parte del basamento dove poggiano i colonnini. Più che passare in rassegna le singole opere, per cui rimando direttamente alle schede, valgano qui alcune considerazioni generali, elaborate con il supporto del «Catalogo dei Quadri» e degli inventari successivi.

La parete di fondo con le due finestre, appena visibile nella foto Alinari, era l'unica consacrata ai primitivi (**fig.**). Abbondavano le opere toscane, ma qui erano disposte – più che in galleria – accanto a diversi dipinti stranieri, quattro o cinquecenteschi. È una situazione che si coglie osservando il terzo ordine: fra una *Deesis* bizantina (n. 210) e una *Cristo deposto* tedesco (n. 211), troviamo un'*Adorazione dei Magi* senese (n. 211). Dal punto di vista dell'allestimento dei dipinti, è verosimile che fosse questa la parete più importante della 'Stanza dei Disegni': qui il senatore aveva più spazio di soffermarsi insieme ai suoi visitatori, senza l'ingombro che doveva procurare il bancone riservato alle opere grafiche. All'interno della sala, la 'parete delle finestre' spicca per la sua continuità con la galleria, sia in termini di qualità che di collocazione storico-artistica.

Continuando la visita in senso orario, chi volgeva lo sguardo verso la parete successiva, quella «del bancone dei Disegni Antichi», avrebbe trovato ritratti rembrandtiani (**tav.**) o cinquecenteschi, vedute veneziane o di Ruysdael (n. 201, **tav.**), battaglie senza nome o marine di Vroom. Era qui che prendeva corpo la specificità dell'ambiente: le opere esposte non avevano trovato posto nel luogo di maggior prestigio della collezione, ossia la galleria, ma nemmeno potevano considerarsi di secondo ordine. Probabilmente l'allestimento non riusciva a premiarle, ma si rimaneva al livello più alto delle gerarchie della pinacoteca. E ancora, proseguendo: piccole *Bambocciate* a olio su rame di Teniers (nn. 189 e 191, **tav.**) o di Francesco Casanova (nn. 182 e 187), altri ritratti o vedute olandesi, come il superbo Van Goyen acquistato a Vienna (n. 178), o scene cristologiche sempre di area rembrandtiana, come l'*Incredulità di San Tommaso* creduta di Flinck (n. 170, **tav.**), due nature morte (nn. 169 e 186). La 'parete che divide dalla Scala', opposta alle finestre, era la più ricca di opere, anche per lo spazio a disposizione del senatore – i dipinti che qui figurano nel «Catalogo dei Quadri»

sono trentatre (dal n. 158 al n. 191). Infine, la visita alle sale più importanti della collezione terminava con la ‘parete che divide dalla galleria’, dove oltre alle note dominanti della sala poteva colpire qualche *pendant* di dipinti lombardi, come la *Natività* che Berenson crede inizialmente di Romanino (n. 150), che trovava forse compagnia nella *Sacra Famiglia* che oggi si riconosce come opera di Pedro Fernandez (n. 142, **tav.**). Lo spettro del gusto era abbastanza aperto in collezione Bordonaro: rientrava anche un luminista del Seicento come Matthias Stomer, sebbene nascosto sotto il nome di Gherardo delle Notti, e acquistato sul mercato fiorentino (n. 138, **tav.**). Per i gusti dell’epoca, chiaramente incuriosiva di più quella *Madonna orante* che già Goldschmidt aveva provato ad attribuire a Ercole Grandi (n. 145, **tav.**) e che Berenson e Venturi avrebbero pure osservato. O certe scene di giochi da tavola olandesi del Seicento (n. 147, **tav.**), pagate pure a caro prezzo, che i discendenti di borghesi palermitani ormai potevano ammirare con distacco, convinti di aver compiuto il necessario salto sociale, rispetto alle generazioni dei loro genitori.

La ‘scala’

Le foto Alinari e Incorpora si concentrano giustamente sugli ambienti della *hall*, che doveva esser percepita come culmine del progetto architettonico realizzato da Basile. In termini di allestimento, spicca una soluzione di grande finezza: un tondo rosselliniano con un’*Adorazione dei pastori* è incassato a parete, a metà della scala (**figg.**). Si nota poi con maggior chiarezza nella foto Alinari l’allestimento del pilastrino della scala, dove Basile e il senatore hanno deciso di incassare quattro profili a bassorilievo, fregi e piccoli tondi, come a creare una piccola gipsoteca. Sono opere non ricordate nel catalogo e per le quali manca ogni tipo di documentazione, se non si vuole procedere con identificazioni arrischiate delle varie sculture per cui è noto un acquisto: pertanto è difficile dire di più. Utilizzando sempre il «Catalogo dei Quadri» come bussola, si può invece fornire un rapido colpo d’occhio sull’allestimento del resto della villa.

Gli altri ambienti della villa: il «ripartimento privato» al primo piano

Usciti dalla collezione, avendo sotto gli occhi anche la pianta finale di Basile (**fig.**), è facile dire in che ambienti il catalogo del ’98 continua a elencare le opere. Il ‘Corridojo’ è ben visibile: separa le quattro «sale per collezioni» da tre ambienti che Basile contrassegna con il numero romano ‘III’ e considera di «ripartimento privato». Non si possono identificare con il ‘Salotto della Baronessa sul Parterre’, che in catalogo comprende i dipinti successivi al corridoio. Il parterre della villa è infatti visibile nel disegno precedente la ristrutturazione di Basile (**fig.**) e verosimilmente non è stato intaccato dai lavori: si trova dalla parte opposta rispetto all’ampliamento e alle quattro sale che abbiamo appena visto. Nella foto Incorpora che rappresenta il viale di ingresso (**fig.**), si può comprendere meglio dove ora si sposta chi redige l’inventario: in un salone che dà sulla terrazza

coperta dalle tende visibile a sinistra nella foto. Se si entrava dal cancello, tramite un vialetto, si poteva accedere infatti direttamente alla parte abitata della villa, con l'antica entrata autonoma, precedente alla ristrutturazione e visibile nel disegno del 1885 (**fig.**). Se si volevano visitare le collezioni, bisognava invece proseguire lungo il viale di ingresso: oltrepassato l'arco che sostiene il corridoio che divide le due ville, si accedeva da una porta che immetteva in un'anticamera, dopo la quale era la *hall* di Basile.

Anche nel corridoio troviamo dipinti di calibro. È forse il caso di menzionare le due tele con *Storie bibliche* di Michele Rocca (nn. 228-229), che in corridoio erano esposte accanto a dipinti di piccolo formato, in prevalenza olandesi e di conto minore; ma per esempio qui era esposto anche il tabernacolo che conteneva la *Madonna con Bambino* di Michele di Matteo, acquistato l'anno prima da Galli Dunn (n. 239). Presumibilmente, un'opera di tale importanza doveva godere di una certa centralità, in un ambiente del genere.

Nel salotto della baronessa, prevalevano i toni chiari di due *gouaches* settecentesche che il senatore poteva credere di Vanvitelli (nn. 243-244) o quelli, chissà se più lugubri, dei due *Capricci* comprati a Pisa e attribuite a Gherardo Poli (nn. 245-246). Per il resto, opere di piccolo formato, e sempre da non sottovalutare, anche a leggere le sole provenienze: ad esempio dalle collezioni Orsini (n. 248) o Santarelli (n. 251). E tenere briosa l'atmosfera del salotto, qui poi avrebbe trovato posto la copia ottocentesca dalle *Figlie di Palma il Giovane* del pittore tedesco Louis Hoffmann (n. 247).

Nel catalogo si passa poi alla 'Scala Grande antica', che si trova nella parte abitata della villa, sul lato sud, sempre all'opposto rispetto all'ampliamento di Basile, che si sviluppa invece verso nord. Superato il solo dipinto esposto in questa scala – una *Cena in casa di Simone Fariseo* attribuita a Carletto Caliarì (n. 252), si incontra la 'Stanza di Gabriele', il figlio del senatore: qui è appeso un solo dipinto, una *Veduta* palermitana di Alessandro La Volpe (n. 253). E, com'è naturale, anche in tutti gli altri appartamenti, non sono esposti dipinti di spicco. È la volta del 'Boudoir della Baronessa', anch'essa arredata con una sola opera (n. 254, **tav.**), e della 'Stanza da letto Conjugale', dove un classico Sassoferrato da capezzale (n. 255) è fiancheggiato da dipinti di Seicento olandese che funzionano da *memento* morale (nn. 256-257). Lo stesso discorso può valere per la 'Stanza delle bambine': una *Madonna con bambino* come dipinto da capezzale (n. 261) e, per il resto, Filippo Palizzi o Philip Hackert chiamati a ravvivare l'infanzia delle figlie (nn. 258-260). Stupisce semmai la qualità dei dipinti che nel '98 figurano nella 'Stanza di Toletta delle bambine', ma c'è da credere che il senatore utilizzasse questo ed altri ambienti della villa come deposito temporaneo di alcune opere destinate a passare in galleria. È il caso per esempio del *Cristo al calvario* (n. 262, **tav.**), che in catalogo figura addirittura separato dal suo *pendant*, in un'altra stanza (n. 322).

Con il 'Corridojo che dà sul Parterre' sembrerebbe concludersi la descrizione degli appartamenti dei familiari, dove quindi erano radunate opere di minore importanza. Anche studiando l'allestimento di questo ambiente, sembra tuttavia di ritornare nel clima degli ambienti delle collezioni: certi prezzi delle opere ritornano alti, come nel caso del *Paesaggio* ritenuto di «un» van den Hoecke (n. 271) o della *Fuga di Loth con le figlie* attribuito a Domenichino (n. 272). Superata la 'Stanza dell'Istitutrice', con tre dipinti di poco conto, il «Catalogo dei Quadri» contempla la 'Toelette del Barone', dove sono elencate diverse opere – alcune di una certa importanza – tutte verosimilmente in attesa di collocazione. Negli inventari successivi, si può trovare riscontro delle scelte del senatore e dei suoi discendenti su alcuni di questi dipinti: un bozzetto tiepolesco andrà prima in antilibreria e poi in galleria (n. 278, **tav.**); un *Cristo alla colonna* derivante da una stampa di Schongauer finirà nella 'Stanza dei disegni' (n. 284). È verosimile che con la 'Toelette del Barone' si sia rientrati nell'ampliamento di Basile: il «ripartimento privato» indicato nella pianta del primo piano potrebbe essere identificato con questo ambiente descritto nel 'Catalogo dei Quadri'.

Gli appartamenti al pian terreno

Nel catalogo del senatore, la dislocazione delle opere negli ambienti della villa Bordonaro riprende con gli appartamenti al pian terreno. Anche in questo caso è davvero un peccato non poter ricorrere ai documenti fotografici per ricostruire le scelte dell'allestimento e bisogna procedere a tentoni, cercando di identificare le sale nella pianta di Basile e nell'antico appartamento. I primi ambienti descritti – la 'Saletta d'ingresso' e la 'Anticamera' – dovrebbero essere collocati nell'area della villa precedente l'ampliamento: una verifica arriva anche da un inventario successivo, dove gli stessi dipinti sono descritti nella «Anticamera casa vecchia» (nn. 300-301). I paesaggi fiamminghi che arredavano l'ingresso all'appartamento non erano di grande importanza e anche proseguendo in 'Anticamera', solo di rado si incontrano dipinti rilevanti: può andar bene, per avere un'idea del tono che assumevano queste pareti, osservare un *Paesaggio fluviale* fiammingo del Seicento (n. 324, **tav.**), che il senatore credeva di Peter Brueghel il Vecchio.

È difficile stabilire con certezza dove si trovino gli ambienti successivi, indubbiamente la parte più interessante del pian terreno. La 'Stanzetta dei Vetri dipinti' e la sala dedicata alle 'Vetrine Porcellana e Argento' hanno evidentemente come finalità principale l'esposizione delle collezioni. Eppure sembrerebbe che anche questi due ambienti non si trovassero nell'ampliamento di Basile: il senatore ricorda che la seconda sala era una 'Antica libreria', dunque preesisteva presumibilmente ai lavori del 1892. I vetri dipinti in questione difficilmente potevano essere frammenti di vetrate medievali. Verosimilmente si trattava di dipinti cinquecenteschi o seicenteschi, eseguiti su supporti di vetro, di formato rettangolare o quadrato, che il collezionista aveva potuto acquistare nei suoi viaggi in Italia

o in Europa. Erano esposti in vetrine che ancora oggi si trovano a villa Bordonaro, nonostante gli spostamenti rendano impraticabili le identificazioni. In ogni caso, lo spazio a disposizione per i dipinti veri e propri risultava sensibilmente diminuito e così si aveva appena il tempo di ammirare un dipinto di area guercinesca (n. 344, **tav.**), magari visibile con difficoltà. Grazie all'inventario successivo, per la 'Stanza delle Vetrine Porcellane e Argento', si può anche determinare con più sicurezza il posizionamento nella «casa vecchia» e spunta anche il colore delle pareti: è un «salotto verde». Un gruppo di quattro acquerelli neoclassici va a arredare la «Stanza del Bigliardo»: si tratta di due scene di storia romana del celebre Vincenzo Camuccini e di due effigi del palermitano, non meno noto nei circoli cittadini, Giuseppe Patania (nn. 349-352). Nella «Stanzetta a fumare», ritornano paesaggi fiamminghi e bozzetti di varie scuole italiane, a arredare un ambiente le cui pareti non dovevano di certo spiccare per la qualità delle opere esposte. Basterebbe verificare i prezzi: sono talmente bassi che il senatore non sempre li riporta. Con il «Corridojo che dà sulle Serre», verosimilmente si chiude la descrizione degli appartamenti al pianterreno nell'area della villa precedente all'ampliamento. Le «Stanzette da Studio di Gabriele» sono non meno misteriose delle precedenti quanto alla collocazione.

Le «sale per collezioni» al pianterreno

Se si torna a considerare la pianta di Basile, ci si accorge tuttavia che l'architetto aveva ideato alcune «sale per collezioni» anche al pianterreno, ricalcando il progetto del primo piano (**fig.**). Ma nel catalogo del '98, non sembra esserci traccia di queste sale: non sono di certo le «Stanzette da Studio di Gabriele». Piuttosto, bisogna immaginare che l'allestimento della collezione non fosse ancora completato in questa fase e si può ipotizzare che il senatore abbia costruito solo successivamente un allestimento per questi spazi, dove verosimilmente trovavano collocazione le opere che avrebbe acquistato negli anni a venire. Ad esempio, i due dipinti attribuiti a Riccardo Quartararo, che acquista nel 1906 (nn. 427-428), forniranno il nome a una sala che si trova in questi ambienti: la «Sala Quartararo», che sarà designata così a partire dal secondo inventario ritrovato. È il caso anche della «Sala delle Majoliche», di cui non c'è ancora traccia nel «Catalogo dei Quadri» del '98, ma che è certamente da collocare nelle «sale per collezioni» al pianterreno dell'ampliamento di Basile. Oppure, nel catalogo del 1950, è segnalata una «Sala Guido Reni», che prende il nome da una *Trinità* che verosimilmente è da collocare fra gli ultimi acquisti (n. 430, **tav.**).

Dopo gli acquisti e la notorietà raggiunta grazie alle riviste e alle fotografie, per Gabriele Bordonaro si apriva un decennio di svolta. Avrebbe attraversato di meno l'Europa, alla ricerca di nuovi pezzi da aggiungere alla sua collezione. Era la volta di accogliere, uno dopo l'altro, conoscitori interessati alle

opere da lui raccolte, che iniziavano a sentir parlare di lui e arrivavano a Palermo giustamente incuriositi. Il primo di loro che, per ovvi motivi, va preso in seria considerazione è Bernard Berenson.

Visitatori, studi e lettere.

Da Bernard Berenson a Gioacchino Di Marzo (1897 – 1903)

Nel 1896, veniva data alle stampe la prima edizione di uno dei libri più importanti per la storia dell'arte e del gusto di inizio Novecento: i *Florentine Painters of the Renaissance*³²⁰. Se si scorre l'indice dei luoghi, alla voce «Palermo», è menzionato soltanto un dipinto: la *Madonna dell'Olivella* di Lorenzo di Credi (oggi a Palazzo Abatellis e riconosciuta come Sogliani). Questa situazione cambierà radicalmente dopo il 24 ottobre 1897, giorno in cui Berenson varca la soglia di villa Carlotta. Nelle successive edizioni delle liste, alla voce «Palermo», si accumuleranno diversi nomi di pittori fiorentini o senesi, grazie alla conoscenza della collezione Bordonaro.

Come nel caso di Goldschmidt, nel corso della prima visita di Berenson, il senatore ha annotato le attribuzioni dello studioso in un foglio sciolto, ritrovato a villa Bordonaro, nella stessa busta contenente le «Attribuzioni ai Quadri dati da Critici Competenti»:

24 Ottobre 1897

Opinioni del Sig. Bernard Berenson sui miei quadri

Attribuz[ioni] Precedenti			Attribuzioni di Berenson
I Santi	Lorenzo Monaco	-	Egli li attribuisce a Barna
Il Graffioni	(Due Santi)	-	Lo dice di Raffaello Botticini (che non trovo in alcun dizionario) ³²¹ confermato da C. Loeser ³²²
Ghirlandajo (sotto cristallo)			di ALENI ³²³ , Tomaso detto il Fadino da Cremona
Madonna con bambino			vedi Grasselli pag. 16 – Zaist 1° vol. p. 102. Fiori verso il 1515
S. Girolamo di Filippino			
Lippi o Andrea Verrocchio		-	di Coevo di Sandro Botticelli di cui non avendo potuto rilevare il nome lo designa sotto quello di <u>Amico di Sandro</u>
Tondo grande att Ghirlandajo			
La Nascita		-	Jacopo del Sellajo fiorentino Scolaro di Fra Filippo Lippi, ignoto al Bryan (vedi Abecedario Pittorico) Orlandi

³²⁰ B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance, with an index to their works*, New York-London 1896, p. 136 (*Index of Place*). Nella seconda edizione dei *Florentine Painters*, i dipinti menzionati presso il «Baron Chiaramonte Bordonaro» sono due: i *Santi Nicola e Rocco* attribuiti a Francesco Botticini e 'Two Madonnas' di Pier Francesco Fiorentino, cfr. B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance, with an index to their works*, second edition revised, New York-London 1900, pp. 109, 134 e 151 (*Index of Places*).

³²¹ A matita

³²² Tutte le opinioni di Charles Loeser sono segnalate a matita.

³²³ Cancellato: «Alleni (non trovato nei dizionari)»

Testa di Madonna su fondo cielo ritenuta di Ercole Grandi	-	Scuola di Costa Attribuito al Costa da C. Loeser
Quadretto nella Sala dei disegni ritenuto lombardo, <u>la Nascita</u>	-	Cesare Magni milanese del 1400 (non lo trovo in dizionari) confermato da C. Loeser
S. Cristoforo di Patinir	-	Bosch
Madonna bambino e santo nell' Antilibreria attribuita a Caroto	-	Bonsignori Francesco di Verona 1455 – 1519 – pittore mantegnesco nella Galleria Doria in Roma vi è un Cristo che porta la croce
Sacra famiglia piccola vendutami da Brocchi p[er] Scuola Veneta (questo mi fu venduto da Melli a Firenze) ³²⁴		Vin[cenzo] Catena
Madonna con bambino e Angeli comprata dal P[rinci]pe Orsini attribuita a scuola di Filippo Lippi		Pierfrancesco Fiorentino (non citato dal Bryan)
Madonna bambino S. Giov[anni] 2 Santi del Beccafumi		Andrea del Brescianino confermato da C. Loeser
Madonna con bambino e due Angeli nell'Antilibreria di Andrea del Brescianino		Leonardo da Pistoja o Leonardo Grazia allievo del Fattorino, fiorì dal 1516 al 1540
Testa con cornice di marmo nella Galleria con lunga barba comprata a Firenze		Bartolo di Fredi di Siena 1330 - 1409
Due Angeli attribuiti al Beato Angelico		Sono di Scuola Senese C. Loeser li crede scuola fiorentina
Madonna con bambino e Santi del Pordenone		della scuola di Giorgione
Madonna con bambino e due Santi di cui altro più buia è a Venezia di B. Diana		lo ritiene di Vin Catena
Grande polittico nella galleria comprato in Roma		" di Scuola Siciliana o della Italia meridionale
Madonna con bambino e due santi		

³²⁴ Qui il collezionista rettifica correttamente la provenienza del dipinto: si tratta della *Sacra Famiglia* acquistata presso Angelo Melli a Firenze nel 1892, come opera di Giovanni Bellini (n. 226).

comprato dal prof. Costantini di Firenze
attrib. a Benvenuto di Giov[anni] del Guasta

lo ritiene del figlio Girolamo
del Guasta

Madonna bambino e due santi
nella Galleria fondo oro, in taberna
colo ove sotto sta IHS

di Girolamo del Guasta

Polittico della collez[ione] Toscanelli
attribuito a Simone Memmi

di Lorenzetti
C. Loeser lo crede di Ambrogio Lorenzetti

Madonna e bambino accanto al
Camino della Galleria comprato da
Ciampolini proveniente da Genova

di Jacopo del Sellaio

San Girolamo quadretto nella
galleria già attribuito a Giov[anni]
Bellini dal Brocchi che me lo
vendé, e da me poi a Gentile
Bellini

Marco Oggiono
Confermato da C. Loeser dal suo amico
Rushforth Dirett[or]e della Scuola Archeologica
Inglese di Roma

Madonna e bambino con 2 teste
Angeli fondo oro comprato da Pepe
a Napoli, nella sala di disegni

Sano di Pietro

Vergine con aureola ossia
Santa da me comprata
a Firenze da Venturini
ed attribuita a Botticelli

Scuola di Botticelli

Sul retro del foglio è apposto l'indirizzo del conoscitore, corredato da una nota che riporta la notizia di una lettera inviata e ancora da rintracciare:

Mr Bernhard Berenson
Villa Kraus
Fiesole

a 14 nov. 97 – Scrittogli per [...] del suo libro su Lorenzo Lotto chiedergli notizie di Raffaele Botticini Cesare Magni Pier Franc[esc]o Fiorentino³²⁵

I nomi che Berenson pronuncia al senatore sono a lui sconosciuti, spesso non compaiono in una delle fonti che consulta abitualmente, il *Dictionnary of Painters* del Bryan, un classico della cultura enciclopedica ottocentesca.³²⁶ L'arrivo del conoscitore americano segna probabilmente un punto di

³²⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 7

³²⁶ L'edizione del Bryan che il collezionista ha a sua disposizione è Michael Bryan, *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical. New edition, revised and enlarged, edited by Robert Edmund Graves, R. A. of the British*
120

svolta anche nel modo di intendere la pittura di Bordonaro, che presto si accingerà a redigere liste di artisti o memorie artistiche personali.

In questi giorni Mary Logan, futura moglie di Berenson, scrive nel suo diario:

Saturday Oct[ober] 30 [18]97. Villa Rosa Fiesole
[...] Bernhard was in Sicily and Roma with Gardners. He arrived this evening, looking well³²⁷.

Per noi è una fortuna che Mary sia rimasta a Fiesole: ciò significa che si possono consultare le lettere a lei indirizzate da Bernard. Ai Tatti si conservano numero lettere spedite dalla Sicilia, durante il viaggio con i Gardner: il 14 ottobre, da Taormina, dopo il viaggio in treno da Napoli; il 16, da Acireale – «Here it is a paradise»... e Berenson si sofferma sulle descrizioni della lava; il 17 e il 18, da Siracusa, con gita a Catania; il 20, da Girgenti (due lettere) e, il 21, la prima lettera da Palermo.

Per Berenson non era il primo viaggio nell'isola, né a Palermo, dove era stato per quattro giorni nel 1888, nel mese di novembre: in quegli anni aveva scritto a Isabella Stewart una lettera piena di passione per la Sicilia, dove le punte sono raggiunte dall'evocazione di Taormina, dell'Etna, di Agrigento e dei mosaici bizantini della cappella Palatina o di Monreale³²⁸.

Stavolta però non è più nel clima dorato dei viaggi di formazione. È un giovane studioso che cerca di mettere a segno i primi colpi importanti per la sua carriera. Non è nemmeno in condizioni mentali rilassate: appena arrivato a Palermo riceve pessime notizie dal suo editore:

[...]
We got here [in Palermo] at 8, and I found horrible communications from Putnam's. The reproduction of the "Europa" [il dipinto di Tiziano acquistato da Isabella Stewart tramite Berenson nel 1896] is not to go in either. The publication of the Illustrated Venetian may not take place till the spring. That I care not so much about, but they seem to suggest that the Central Italian want appear till spring, either this would half kill me³²⁹.

Il giorno dopo, c'è più spazio per raccontare delle visite, dalla Cappella Palatina a Monreale:

Palermo. Oct[ober] 22, 1897

It has been a long day of seeing sights and as perfect a day, as filled with strong impressions as one may legitimately demand. We began with the Royal Palace [...]

E bisognerà quantomeno trascrivere la sua visione del *Trionfo della Morte*:

[...]

Then, after visiting two or three churches, all Arabic-Norman in structure, we went to the Palazzo Sclafani now a Caserme. In the courtyard there is a fresco of vast dimensions, gorgeous, as a stain on a wall. It represents the

Museum, London, George Bell and Sons, 1886 – 1889, 2 voll., come attesta la voce del catalogo manoscritto della biblioteca (n. 96).

³²⁷ Bernard and Mary Berenson Papers, Mary Berenson Diary, p. 138.

³²⁸ *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner. 1887 – 1924, with correspondence by Mary Berenson*, a cura di R. Van N. Hadley, Boston, Northeastern University Press, 1987, pp. 28-30.

³²⁹ Lettere di Bernard Bernard a Mary Berenson, 114.25, Palermo, 21 ottobre 1897.

triumph of Death but in very different fashion from the fresco at Pisa. Here Death is mounted on a horse, not a skeleton, but literally pink skin and bones, and the gleathiest, weirdest thing imaginable. He snoops over popes and emperors, and is about to snow down a group of beautiful, regal dames, while behind him lepers are praying for his stroke. As art it is a very great masterpiece, powerfully drawn, splendidly coloured, and grandly decorative. Who was the painter? I suspect some Frenchman not remote from Fouquet in style and genius, perhaps Fouquet himself³³⁰.

Il giorno dopo, tocca alla cattedrale e al museo, mentre nel pomeriggio la meta della gita è Solunto. In cattedrale, Berenson è incantato da una scultura di Laurana:

[...] The great, the very great work of art there is a Madonna, full lenght by Fr[ancesco] Laurana. You never dreamt of anything at once so mystical, and so gorgeous, in a word so much the supreme idol. Like so much the statuary all over Sicily. And it is all good – she is coloured, but not at all to the life, but to enhance the beauty, with varnished gold, and ultramine, and varmillon. She is partly draped in splendid stuffs, and wears a real crown, and even there additions she bears nobly [...]³³¹.

La giornata del 24 è quella della visita alla collezione, come attesta la nota del senatore nel foglio trascritto all'inizio del capitolo. Per Berenson è già tempo di organizzare il rientro:

Palermo, Oct[ober] 24 1897.

I was delighted to hear fr[om] you fr[om] Fiesole at last. I now long to be back, and in a few days I shall be. Just when I can not get fall. I want to stay with Mrs. Gardner as long as she stay in Rome and that will be till Saturday or at the latest Sunday next. Then I shall return directly.

We spent the morning driving about from church to church. Two or three are in a unique and charming kind of transition from Gothic to Renaissance. In many there are good marble carvings, and in almost all fascinating Madonnas smacking of Laurana; but of the works by Laurana himself that Bode indicates I have as yet succeeded in findings none.

We ended the morning at Baron Chiaramonte Bordonaro's, a charming, modern house, and a dear elderly man with an English wife. He possesses an exclusive collection of wildly interesting pictures. As he knew me, by name, he was pleased to see me and to hear my opinions, even to the extent of dismissing me with photographs of many of his things.

The afternoon spent climbing to the top of the Pellegrino [...]³³².

È quindi in questa occasione che Bordonaro e Berenson si conoscono. La fama dello studioso americano – che all'epoca del viaggio palermitano ha trentadue anni – doveva esser giunta all'orecchio del collezionista: il suo nome di certo circolava presso gli antiquari fiorentini, che Bordonaro frequenta assiduamente in quegli anni e Berenson è a Firenze dalla primavera del 1889. Nelle parole di Berenson invece, Bordonaro è un «elderly man», un signore attempato: d'altronde, nel '97, ha già superato i sessanta anni. La collezione è definita di sfuggita, ma in modo icastico: «exclusive» e piena di dipinti estremamente interessanti («wildly interesting»). La generosità del collezionista nei confronti del visitatore si può verificare con il dono delle fotografie: da questo gesto deriva gran parte della notorietà dei dipinti di Bordonaro.

Le foto ritrovate nella fototeca di Berenson ai Tatti sono relative ai seguenti dipinti Bordonaro: la *Deposizione* già Carrelli (n. 45, **tav. XVI**) e il *Sant'Ambrogio* (n. 50, **tav. XXIII**), entrambi sotto il nome di Civerchio; la *Madonna con Bambino e due sante* di Andrea del Brescianino (n. 38, **tav. XIII**) il *San Pietro* che Berenson assegna ancora a Barna (n. 83); la *Testa del Redentore* attribuita a Correggio (n. 99); la *Madonna con Bambino e angeli* di Boccati (n. 411, **tav. CXIX**). Trascrizioni di eventuali scritte sul retro sono riportate nelle singole schede. Ai Tatti si conserva diverso materiale relativo

³³⁰ Lettere di Bernard Bernard a Mary Berenson, 114.25, Palermo, 22 ottobre 1897.

³³¹ Lettere di Bernard Bernard a Mary Berenson, 114.25, Palermo, 23 ottobre 1897.

³³² Lettere di Bernard Bernard a Mary Berenson, 114.25, Palermo, 24 ottobre 1897.

a questa visita alla collezione Chiaramonte Bordonaro. Esistono le note di lavoro datate 1897³³³, dove sono ricordati i dipinti visti. È un procedimento di lavoro tipico dei Berenson, che consente di reperire informazioni poi non confluite nelle liste. Per comodità, gli appunti sono trascritti nelle singole schede relative ai dipinti.

Il «Catalogo dei Quadri»: gennaio 1898

Un altro segno tangibile del cambio di prospettiva che vive il senatore – da una fase di raccolta a una di studio – è l’inizio della redazione del «Catalogo dei Quadri», nel gennaio del ’98. Non si tratta però del primo catalogo della collezione: alcune indicazioni sparse (riferimenti a un «vecchio catalogo» in un successivo catalogo manoscritto, che non coincide con il «Catalogo dei Quadri»; lettera a Alinari dell’8 agosto 1897) garantiscono che il senatore aveva già provveduto a un primo censimento delle opere acquistate. Tuttavia, è qui che trovano posto, verosimilmente, le notizie sulla provenienza e le prime annotazioni critiche del senatore sui dipinti, che si riportano nelle singole schede.

Charles Loeser

Non sono ancora riuscito a appurare quando Charles Loeser (New York, 1864 – 1928) visitò la collezione. È presentato da Gustavo Frizzoni: un biglietto da visita di Loeser reca la scritta, chiaramente autografa di Frizzoni³³⁴:

Gustavo Frizzoni si permette di raccomandare all’ill[ustriss]mo Senatore Bar[one] Chiaramonte Bordonaro il M.^r Charles Loeser mio buon amico, appassionato studioso dell’arte (a Palermo)

È tuttavia da credere che l’arrivo di Loeser non debba essere collocato a troppa distanza da quello di Berenson, poiché come abbiamo visto il senatore ha riportato i pareri dello studioso newyorchese in margine a quelli di Berenson, nello stesso foglio.

William Agnew

Un foglio apposito, di dimensioni minori rispetto a quelli redatti in occasione delle visite di Goldschmidt e Berenson, viene invece dedicato dal collezionista per riportare le opinioni espresse durante la visita di William Agnew:

Palermo 15 Marzo 1898

Attribuzioni di Sir William Agnew. noto conoscitore di quadri a Londra

N° del catalogo

90 - non lo crede Holbein
ma piuttosto ————— Porbus

³³³ Bernard and Mary Berenson Papers, Notes, Topographical Notes, lettera ‘P’, ad vocem ‘Palermo’.

³³⁴ Su Frizzoni, si veda ora P. Aiello, *Gustavo Frizzoni e Bernard Berenson*, in ‘Concorso’, 5, 2011, pp. 7-30; nei capitoletti successivi (*Un Canaletto acquistato da parte di Frizzoni e una posizione in materia di tutela dei privati e Frizzoni propone un Claude Lorrain*), si trovano tracce del rapporto con Bordonaro fra 1908 e 1909.

177 - non lo ritiene Rembrandt
ma invece —————Hals

175 - non Rubens ma Jordaens

202 - lo ritiene per fermo Moroni

340 - lo attribuisce al Moretto da Brescia

Bordonaro tuttavia non è particolarmente impressionato dalle proposte di Agnew:

(Nel complesso l'Agnew non mi sembra molto competente altro che di quadretti fiamminghi)³³⁵

Di William Agnew (1825 – 1910) è agevole tracciare un profilo, giacché questa storica famiglia di antiquari londinesi ha intelligentemente provveduto a compilare le sue memorie³³⁶. A stabilire l'importanza di questa ditta, che si vanta di aver sempre mantenuto le redini in famiglia, può forse bastare uno scampolo di conversazione, tratto dal *Ritratto di Dorian Gray*³³⁷. William è il primogenito del fondatore della dinastia, Thomas (1794 – 1871), pertanto la sua formazione di mercante avviene nella galleria di famiglia, a Manchester, dove è apprendista sin dal 1840, quando ha solamente quindici anni. Nel giro di un decennio, gli introiti aumentano vertiginosamente e in mezzo ai tanti pittori inglesi moderni, Turner in testa, compaiono i primi olandesi del Seicento e un paio di italiani. L'espansione degli Agnew conduce all'apertura di filiali a Liverpool (1859) e Londra (1860), ma la clientela continua a preferire delicati paesaggisti inglesi, come Richard Parkes Bonington o William Dyce. È nel trentennio a venire (circa 1861 – 1895) che si data l'ascesa di William. A lui si deve l'introduzione di Dante Gabriel Rossetti nel mercato inglese, l'acquisto e esposizione del ciclo di quattro tele con la *Legenda della Rosa* di Edward Burne-Jones, l'ideazione della fortunata serie di mostre di acquerelli presso la sua galleria, la perorazione in Parlamento dell'acquisto nazionale della *Madonna Ansdei* di Raffaello e del *Ritratto di Carlo I a cavallo* di Van Dyck dalla collezione del duca di Marlborough, la fondazione della Tate Gallery. Fra i suoi clienti si annoverano collezionisti del calibro di John Pierpont Morgan, dei Rothschild (Meyer A., Nathaniel, Alfred, Leopold e il barone Ferdinand, ai quali vende ad esempio dipinti provenienti dalla collezione di Lord Lansdowne), ma anche collezionisti inglesi meno noti ma ugualmente significativi, come Charles Tennant e Edward Cecil Guinness, primo Earl of Iveagh, industriale dublinese della nota birra che in gran segreto

³³⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 8

³³⁶ [G. Agnew], *Agnew's 1817 – 1967*, London, Bradbury Agnew Press, 1967.

³³⁷ Basil Hallward a Lord Henry Wotton: «Harry! If you only knew what Dorian Gray is to me! You remember that landscape of mine, for which Agnew offered me such a high price, but which I would not part with? It is one of the best things I have ever done. And why is it so? Because while I was painting it, Dorian Gray sat beside me», cit. in [G. Agnew], *Agnew's 1817 – 1967* cit., s. n. p.

acquista da Agnew's nientemeno che 240 opere, quasi esclusivamente inglesi del Sette e Ottocento, olandesi del Seicento e francesi del Settecento.

Esiste un diario di viaggio di William Agnew, nel corso di un soggiorno in Germania e in Austria nel 1886, e davanti alla *Madonna Sistina* di Raffaello anche la fede protestante del mercante è a un passo dal soccombere³³⁸. Chissà, se anche in occasione del viaggio in Sicilia William Agnew ha redatto qualche memoria – e su questo punto bisognerà continuare le ricerche.

1898

Il collezionista ormai si affaccia sul mercato più sporadicamente: a luglio si assicura, dall'antiquario palermitano Messineo una *Sacra Famiglia con pappagallo* che non tarda a identificare come opera di Francesco De Mura e come derivazione dal dipinto di Rubens al Museo di Anversa (n. 397, lire 100, 31 x 45 cm). Da un altro antiquario, «Battaglia», senza indicare il mese, il senatore compra un dipinto di maggior peso, a giudicare dal prezzo e dalle dimensioni: una *Trasfigurazione* di «scuola romana», creduta «fiorentina» in un primo momento (n. 386, lire 300, 142 x 100 cm).

Gioacchino Di Marzo

I contatti del senatore con Gioacchino Di Marzo, in quel momento in piena fase di riscoperta dei primitivi siciliani del tempo, datano almeno dal dicembre 1897 e si intensificano via via negli anni. Un foglio piccolo trovato nell'archivio Bordonaro reca la scritta a matita, che sembra un appunto preso alla fine di una conversazione:

Notizie di Giovanni Gambara pittore che lavorò in Palermo verso il 1477 chieste da M[onsigno]r Di Marzo».

E poi, a penna:

Ricercare il ritratto di Alfonso d'Aragona. 13 Dic[embre] 1897

Il giorno dopo il collezionista trascrive i risultati delle sue ricerche, evidentemente condotte nella sua biblioteca ricca di fonti:

14 Dic[embre] 97

Per Mons[igno]r Di Marzo

Lattanzio Gambara pittore bresciano noto al Vasari, Lanzi, Orlandi che nacque nel 1534 circa e morì nel 1574 circa da padre di mestiere sarto. Nessun precedente si riscontra di altri Gambara pittori che vissero prima di lui. La di lui attività si svolse nell'alta Italia. Non si trova alcun cenno del pittore Giovanni Gambara che lavorò in Palermo un secolo prima verso il 1477 che richiede Mo[nsignor] Di Marzo.

Garsia Sans pittore al sorgere del sec[ol]o XVI. Nessuna notizia nel Bryan. I pittori spagnuoli di nome Garcia e non Garsia cominciano dal 1679 sino ai principi del sec[ol]o XVIII. Alcu[n] artista spagnuolo si trova sotto il nome di Sans. Vi sono parecchi Sanchez a cominciare dal secolo XV fino al XVII ma nessuno porta accompagnato il nome di Sans. (v. Dictionnaire des peintres espagnol di F. Guillet lib. X. B. 17 et Bermudez Diconario pittorico)³³⁹.

³³⁸ «For forty years I have longed to see *the* Raffaele. Strange as it may seem, I scarcely dared to look at it on Sunday, and when at last I sat before it, I felt as though my brain were shaken, and that I might under its influence turn to Rome; that if anything could bend or break my Protesting spirit, that picture could». Tutte le informazioni su William Agnew sono tratte da [G. Agnew], *Agnew's 1817 – 1967* cit., pp. 10-12, 19-38. La citazione è a p. 25.

³³⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 9

Questo è un classico esempio dei rapporti che Bordonaro e Di Marzo devono aver intrattenuto abitualmente. Lo studioso è alla ricerca di riscontri per le scoperte documentarie che compie continuamente settacciando biblioteche e archivi. Il collezionista talvolta può fare il nome di un pittore sul quale inizia a indagare, per cercare le attribuzioni esatte delle sue opere: un caso è proprio Lattanzio Gambara, che si rivelerà l'autore di una sua *Deposizione nel sepolcro* (n. 136, **tav. LXX**). Per quanto riguarda le fonti consultate, è la prima volta che troviamo il nome del grande abate Luigi Lanzi: Bordonaro possiede l'edizione milanese del 1824-25 della *Storia pittorica della Italia*.³⁴⁰ Le notizie sul bresciano Gambara si potevano leggere nel terzo volume: spettava al maggiore storico dell'arte di epoca illuministica ampliare il cenno prodotto da Vasari.³⁴¹

Una Santa Cecilia nel Duomo di Palermo

Sei mesi dopo, Di Marzo scrive al senatore:

Palermo, 22 giugno 98.

Ill[ustrissi]mo Signor Barone,

Avrebbe Ella fotografie o disegni di pitture del modenese Francesco Bianchi Ferrari, alias del Frare, maestro del Correggio? Vi ha chi crede di lui la S. Cecilia del nostro Duomo, attribuita al Crescenzo.

E potrebbe dirmi chi dei napoletani poté cronologicamente essere stato maestro di Mario da Laurato, napoletano pur egli, che almanco dipinse in Palermo dal 1503 al 35?

Ne ha Ella acquistato i due quadri?

Io son costretto a scrivere tosto di lui, dovendo aggiungere un altro capitolo al mio volume.

Abuso della sua infinita cortesia: ma la S. V. Ill[ustrissi]ma vorrà essermi indulgente in ragione del fine.

Intanto mi creda

Suo aff[ezionatissi]mo

G. Di Marzo

La bozza di risposta del collezionista, ritrovata nell'archivio Bordonaro, ha il tono dell'erudito che aiuta, con i suoi mezzi, un compagno di studi. È un documento abbastanza importante, perché è il primo che rivela con una certa chiarezza modi e stili del senatore nel fronteggiare un problema storico-artistico:

Ferrari Francesco Bianchi da Modena detto il Frare (nato 1447 morto 1510)

A questo pittore si attribuisce la tavola del Louvre portante il n. 1167 del catalogo rappresentante la Vergine in trono con il bambino nudo sulle ginocchia, fra S. Giuliano e S. Benedetto con sotto due Angeli seduti nel gradino del trono suonanti uno la viola e l'altro il mandolino.

Si vorrebbe ravvisare qualche somiglianza nel viso dell'angelo che suona la viola con quello dell'angelo della S[ant]a Cecilia della Cattedrale di Palermo ma un accurato esame la esclude. Del resto è assai dubbia l'attribuzione del quadro del Louvre al Ferrari Bianchi non essendo comprovata da alcun documento anzi contraddetta dalla dissomiglianza di stile e di fattura di altri dipinti attribuiti al medesimo, fra cui la Crocifissione nella Galleria di Modena (Archivio Storico dell'Arte, vol. 3, pag. 389).

Il solo quadro autentico del Ferrari Bianchi finora conosciuto è quello dell'Annunciazione di Maria nella Galleria di Modena e la scoperta è dovuta ad Andrea Cavazzoni Pederzini che in base a documenti sicuri, rivendica al Ferrari la paternità di quel quadro che si attribuiva al Francia come rilevasi dal catalogo della Galleria di Modena pubblicato nel 1854.

³⁴⁰ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Milano, Società tipografica dei Classici Italiani, 4 volumi, 1824-1825

³⁴¹ Cfr. Ivi, III, pp. 145-147.

Risulta difatti da quei documenti che il quadro apparteneva alla Confraternita della Annunziata di Modena che ne aveva commesso l'esecuzione al Ferrari Bianchi nel 1506, che l'artista vi lavorò sino al 1510 epoca della sua morte, e che fu ultimato da G. Antonio Scacchieri o Scazeri nel 1512 quando venne collocato nella Chiesa. Nel 1821 Francesco IV lo fece togliere per portarlo in galleria contro compenso di £. 305. 15 di annua rendita in favore della Confraternita (vedi A. Venturi, Galleria Estense pag. 421).

Per questo quadro³⁴²

Il giudizio di Crowe e Cavalcaselle nella opera (*History of Painting in North Italy* vol I pag. 374) è così concepito: „ Lo stile è un miscuglio di Francia, Costa e Panetti, con una pazienza di esecuzione „ eccedente quella di Mazzolino... Il pittore è evidentemente un seguace del Canozzi influenzato „ dalla scuola del Francia „

Volendo ritrovare fra i pittori napoletani il Maestro di Mario da Laurito bisogna escludere Andrea Sabatini da Salerno il quale lavorò a Montecassino nel 1518 e nel 1529 (come dai documenti prodotti dal Padre A. Garavita) e morì nel 1530, mentre il Laurito operava contemporaneamente dal 1503 al 1535 in Palermo. Più verosimile sembra la supposizione che il Laurito fosse stato alla scuola di Antonio Solario³⁴³ detto lo Zingaro che fiorì nel 1495 come afferma il Frizzoni sulla asserzione dell'Eugenio avvalorata dalla concorde opinione del Cavalcaselle, del Morelli del Venturi e di altri moderni critici³⁴⁴.

In primo luogo, il senatore menziona il dipinto del Louvre «che si attribuisce» a Francesco Bianchi Ferrari, ossia la *Madonna con Bambino fra i Santi Giuliano e Quintino con due angeli musicanti* oggi riconosciuta a Francesco Marmitta (inv. 116). Procede con il confronto con il dipinto palermitano, ma riconosce che «un accurato esame» esclude le somiglianze. È a questo punto che al lavoro sull'attribuzione viene in soccorso il versante documentario, che provoca uno smottamento del ragionamento sin dal suo principio: «del resto», anche il dipinto del Louvre potrebbe non essere suo, «non essendo comprovata da alcun documento». Così il senatore provvede a vagliare le fonti e si accorge che solamente l'*Annunciazione* della Galleria Estense di Modena si può ascrivere a Bianchi Ferrari «in base a documenti sicuri». La pagina è particolarmente ricca di informazioni: sulla provenienza, sui prezzi, sulla vicenda critica, nonché sullo stile del pittore e Bordonaro si affida alla *History of Painting in North Italy* di Joseph Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle.³⁴⁵ È ancora più significativa la chiusa della seconda nota, relativa a Mario di Laurito. Il senatore qui allinea i conoscitori che per la sua generazione di amatori italiani dovevano rappresentare il *non plus ultra*: Cavalcaselle, Giovanni Morelli e Adolfo Venturi. I due dipinti per cui Di Marzo domanda a Bordonaro «se Ella li ha acquistati» sono con ogni probabilità i due *Santi Pietro e Paolo* che il senatore provvederà ad assicurarsi pochi giorni dopo: riceve la lettera dello studioso il 22 giugno 1898, conclude l'acquisto il 2 luglio, come attesta il catalogo (nn. 392-393, **tavv.**).

Quanto a Bianchi Ferrari e alla *Santa Cecilia* del Duomo di Palermo, anche il direttore del Museo Nazionale, Antonio Salinas, ne scriveva in quegli anni viene indirizzata a Venturi:

³⁴² La redazione qui è interrotta e riprende, forse in un momento successivo, con il paragrafo seguente.

³⁴³ In alto: «Veneto»

³⁴⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 10

³⁴⁵ J. A. Crowe – G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, London 1871, v. I, pp. 373-374.

10 dicembre [18]97

Egregio amico,

I documenti nei quali noi attribuivamo la Santa Cecilia del Duomo di Palermo ad Antonio Crescenzo, si trovano registrati nello scritto del prof. Meli, riuniti nell' Archivio Storico Siciliano anno IX (1884) p. 212 e segg. Si legga pure quanto si scrive dal Meli nello stesso volume (p. 473) di risposta al Frizzoni, che aveva trattato dello stesso quadro nel n. 42 (14 ott 1884) dell' Illustrazione Italiana.

L'Archivio Storico Siciliano si trova in Roma alla biblioteca della Camera e alla Società storica.

Tante congratulazioni per la vostra nomina all'Istituto di Francia e credetemi affettuosamente

Vostro
A. Salinas³⁴⁶

Le posizioni sul dipinto cambieranno però nel giro di poco, proprio a partire da Di Marzo. Scartata l'ipotesi in favore di Bianchi Ferrari, prende corpo un'attribuzione della *Santa Cecilia* a Riccardo Quartararo, che anche Venturi finirà per sottoscrivere.³⁴⁷

Studi e acquisti archivistici su Riccardo Quartararo

E un altro caso di acquisto che si collega strettamente agli studi di Di Marzo riguarda due dipinti attribuiti proprio a Quartararo. Bisogna intanto leggere un appunto di Bordonaro:

Pal[erm]o 18 Lug[lio] 1898

Riccardo Quartararo _ vedere se fra i tedeschi o fiamminghi esiste pittore il cui nome corrotto ed italianizzato si possa a questo riferire. L'esistenza in Palermo si può provare dal 1485 al 1501 o 502. In alcuni atti è detto civis panormitanus in altri habitator. Negli atti è citato come Ricardo de Quartarario.

M[onsignor] Di Marzo gli attribuisce il quadro di S. Pietro e Paolo al Museo con dietro i due Santi cancellati e già iniziati da Pietro Ruzzolone per cui esiste atto e che si trovava nella chiesa di S. Pietro al Castello già distrutto; e più i due quadri Torremuzza S. Giov[anni] Batt[ista] e S. Giacomo Maggiore dal proprietario ritenuti erroneamente di Antonello.

Quando andai col Di Marzo a vedere i due apostoli al Museo riscontrai nella loro fattura qualche cosa che richiama la S.^a Cecilia della Cattedrale.

Nello stesso foglio si legge un indirizzo «B[aro]ne Raffadali Roma Via Pietro Cossa». I due dipinti Torremuzza sono poi acquistati dal collezionista nel 1906: figurano ai nn. 427 e 428 del catalogo (tav. CXXV).

Questa è una bozza della risposta spedita a Gioacchino Di Marzo:

Palermo 26 Lug[lio] 98

Riv[eritissi]mo Monsig[nor]e

Scusi se non le ho dato conto finora sulle sapute ricerche che son riuscite infruttuose. Nessun nome che abbia analogia col Quartorius o Quartararo ho potuto rinvenire nei dizionari di Geografia antica e sacra. Neppure fra i pittori tedeschi o fiamminghi ho trovato alcun nome che potesse avere lontana analogia con quello del nostro pittore, se si eccettua un Mario Kartarus o Cartarus incisore tedesco che lavorò in Italia in pieno secolo XVI imitando e copiando A. Durer.

Ieri a S. M. di Gesù osservai i noti disegni e mi parve di vedere qualche analogia e pel vigore e per l'accento realista, fra essi ed il famoso trionfo della morte sebbene in questo tenni in alto grado la intelligenza dello scorcio. Lei cosa ne pensa? Il fotografo Incorpora è venuto per vedere i due quadri ma non è ritornato per fotografarli.³⁴⁸

³⁴⁶ Pisa, Biblioteca della Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi, Carteggio, VT S1 b014, 02.

³⁴⁷ G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Palermo, Alberto Reber, 1899, pp. 180-185, tav. XV; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII: *La pittura del Quattrocento*, parte IV, Milano 1915, pp. 204-207, fig. 117.

³⁴⁸ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 11

È verosimile che il «fotografo Incorpora» si stia occupando dei dipinti di Mario di Laurito comprati a inizio mese: tornerà a fotografarli e le opere saranno pubblicate nella *Pittura del Rinascimento in Palermo*, edita l'anno successivo.³⁴⁹

Andrea del Brescianino

Poco dopo, in un foglio dello stesso tipo e purtroppo lacunoso, il collezionista si occupa di un altro argomento, stavolta di pittura senese cinquecentesca, che ha una relazione diretta con un suo dipinto, la *Madonna con Bambino, San Giovannino e due angeli* di Andrea del Brescianino (n. 38, **tav. XIII**):

Quadro di Andrea del Brescianino esistente a Palermo nella chiesa della Madonna della Volta alla Scalinata della Bocceria Nuova in Via Maqueda.

Differenze che si osservano fra il d[ett]o quadro ed il mio che rappresentano soggetto identico per composizione, numero di figure, atteggiamenti, etc

Nel quadro della d[ett]a chiesa

Il bambino è quasi di profilo e poggia sopra una roccia bianca invece della colonna e cuscino

La mano levata del S. Giov[annino] è più rivolta verso la sua faccia per cui si vede il dorso del [...] non si vede affatto [...]

La mano che tiene il [libro ...] vedesi il pollice e [...] cata quasi perpend[icolare ...] il cartello Agnus Dei

Qualche altra differenza si osserva nei panneggiamenti e nella modellazione delle estremità la quale esclude che un quadro possa essere copia dell'altro sebbene identici fatti dallo stesso autore

31 Lug[li]o 1898³⁵⁰

Una Sacra Famiglia nel castello di Falconara, attribuita a Francesco Melzi

Poiché la permanenza estiva si prolunga a Palermo, il collezionista si preoccupa di studiare un suo dipinto esposto nel castello di Falconara. Perciò richiede alcune informazioni al suo soprastante, e la risposta è conservata in una busta con in calce la dicitura «Schizzo informe della Sacra Famiglia attrib[ui]ta al Melzi in Falconara»:

Falconara 30 Luglio 1898

Illus^{mo} Sig Barone

Di pronto riscontro alla sua preg^{ma} del 28 c. nella quale mi chiede chiarimenti in ordine al quadro che trovasi in Falconara, posso sommetterle:

che desso trovasi nel corridoio del quarto nobile del palazzo sopra la porta della Camera della Signorina Antonietta di contro alla finestra del Cortiletto. Per meglio osservarlo ho preso una scaletta perché, come la S. S. ricorderà, il quadro è un poco confuso.

Il soggetto è dipinto su tavola e rappresenta la Madonna seduta ed un po' piegata in atto di abbracciare due fanciulli uno a destra e l'altro a sinistra della Madonna, dei quali, quello a destra è in ginocchio colle mani conserte al seno, l'altro a sinistra in piedi e in atto di abbracciarlo cogli occhi rivolti al cielo. Entrambi non hanno aureola dipinta sul capo come nelle due figure che mi ha mandato. La Madonna è in atto di contemplare quell'amplesso.

Al lato sinistro della Madonna sta in piedi una figura di uomo col bastone in mano, e pare che voglia essere S. Giuseppe tutto assorto nel guardare quella scena.

In alto, ed a destra della Madonna, vi è un putto librato nello spazio che credo sia un angelo, che tenga qualche cosa in mano che non ho potuto conoscere.

³⁴⁹ G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento, Storia e documenti*, Palermo, Alberto Reber, 1899, pp. 268-270, tav. XX.

³⁵⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 12

Il quadro non ha sfondo come nelle due figure mand[at]emi, ove si rappresenta una grotta o qualche cosa di simile.

Dalla superiore descrizione, esatta per quanto mi è stato possibile, la S. S. vedrà che il soggetto dipinto nel quadro assomiglia ben poco colle due figure A e B mandatemi e che tengo a sua disposizione.

Con tutto rispetto ho l'onore di ossequiarla

Obblig[at]o Dev[otissi]mo Servo
Antonio Scrimali

Il collezionista appone una nota alla lettera inviata dal suo soprastante:

N. B. Il quadro di cui si parla è quello comprato a Firenze (Vendita Genolini di Milano) ove era attribuito al Melzi scolaro di Leonardo.

Esso non ha nulla da vedere con i quadri di Parigi e Londra come dalla descrizione di cui sopra.

Alla lettera è allegato uno schizzo, indubbiamente di mano di Antonio Scrimali³⁵¹.

È davvero un'estate di concentrazione sui propri dipinti e il collezionista vuole anche sapere, dal libraio Seemann di Lipsia, se può inviargli una «traduction en français de la recente édition (1898) du Cicerone de Burckhardt par Bode»³⁵².

Un primo elogio nella 'Rassegna Bibliografica dell'arte italiana'

A questo momento risale anche una menzione limitata a un dipinto della collezione (la *Madonna con Bambino* oggi assegnata a Michele di Matteo, n. 239, **tav. CXVIII**), che però vale anche come attestazione di una fortuna in corso. Grazie a accenni come questi, la collezione Bordonaro inizierà a esser nota ai conoscitori italiani e europei:

«La pittura che forma argomento principale di questo scritto trovasi nella collezione artistica del barone Bordonaro, possessore fortunato di una delle più cospicue gallerie private di Palermo, il cui catalogo offre de' nomi insigni fra gli artisti italiani quali, ad esempio, quelli del Gozzoli, del Botticelli, di Filippino Lippi, del Correggio ecc. e, fra gli stranieri, quelli dell'Holbein, di Van Dyck, del Rembrandt e via dicendo»³⁵³.

Non è nota una visita alla collezione di Egidio Calzini, che tuttavia non può che esser avvenuta all'apertura del «nuovo palazzo» di Basile, con l'assetto delle gallerie che dava spolvero alle collezioni a partire dall'estate del '97.

Un viaggio a Napoli

Nel dicembre del '98, il collezionista è a Napoli, dove acquista una *Madonna con Bambino dormiente* fiamminga del Quattrocento (n. 399, 34 x 26 cm, per 320 lire, **tav. XCVII**), che si rivelerà sulla linea di Joos van Cleve. Non acquista più da Carlo Varelli, morto il 6 marzo 1895, ma da suo figlio Giovanni: lo attesta anche l'iniziale lettera «G», ben leggibile in catalogo³⁵⁴.

1899

Ricerche napoletane per Di Marzo

³⁵¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 13

³⁵² Lettera del 4 agosto, conservata in Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 15

³⁵³ E. Calzini, *Per un pittore umbro*, in 'Rassegna Bibliografica dell'arte italiana', I, 11-12, 1898, pp. 225-229

³⁵⁴ A. Pennone, *Cenni storici sul presepe*, Napoli, Fratelli Contessa, 1896

Di Marzo approfitta dei viaggi del senatore per avanzare richieste sul versante napoletano, nel marzo dell'anno seguente:

Palermo, 11 marzo 99

Ill.^{mo} Signor Barone,

Grazie della sua bella lettera, piena di accurate osservazioni sull'affresco di Napoli. Me ne avvarrò nel mio nuovo lavoro, cui attendo.

La prego intanto, quando sarà di ritorno a Napoli, da andare a vedere agli Studi lo Spasimo di Polidoro da Caravaggio, riscontrandolo con l'affresco suddetto, specialmente per la composizione e il colore. Il risultato del confronto potrà esser utile a chiarire la questione.

Una stretta di mano dal

Suo
G. Di Marzo

Scrivendo per lungo nello stesso foglio, lo storico dell'arte precisa: «Il mio volume si è pubblicato»³⁵⁵.

Altri due fogli contengono *memoranda* redatti al fine di arricchire le conoscenze documentarie sulla Napoli e sulla Palermo del Quattrocento. Il testo è sostanzialmente lo stesso: il primo foglio, staccato da un quaderno e redatto a matita, contiene alcuni conti, il secondo a penna, va considerato la stesura definitiva ed è quello che si trascrive. Probabilmente fanno seguito a una conversazione con Di Marzo:

19 Mar[zo] [18]99

Ricerca p[er] Monsig[nor] Di Marzo

Fare indagini sul pittore veneziano Costanzo de Moysis che lavorò in Napoli nel 1491 con Riccardo Quartararo

(nulla ho potuto rintracciare di sud[dett]o pittore)³⁵⁶.

Un'altra lettera di Gioacchino Di Marzo arriva nel dicembre del 1899:

Palermo, 11/12/99

Ill.^{mo} Signor Barone,

Grazie della trascrizione della nota di Delaborde, che vale per me tant'oro.

Le rimando la stampa del quadro di Scorel.

Con la massima osservanza

Suo Servo
G Di Marzo

Sotto queste parole il collezionista aggiunge delle note, sempre concernenti un suo dipinto (n. 91, **tav.**):

N° 91 (Deposiz[ione] di Raff[ae]llo da Marcantonio)³⁵⁷

³⁵⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 14

³⁵⁶ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 15

³⁵⁷ A matita

Il disegno citato dal Delaborde visto dallo Zani in casa di D[on] Ciccio De Luca a Napoli ha 10 figure. Il mio quadro ne ha 12 ma differenza dalla descriz[ione] fattane dallo Zani. Le figure in più che ha il mio quadro son quasi tutte tratte da quadri notissimi di Raffaello cui senza dubbio deve appartenere la composizione del mio quadro, che precedentemente sarà stato fatto sopra disegno del Grande Maestro.³⁵⁸

Marzo: quattro primitivi toscani acquistati a Roma

Un passaggio romano nel marzo '99 è attestato dall'acquisto di quattro dipinti toscani del Quattrocento: spicca un dipinto considerato dubitativamente della «Scuola di Pier della Francesca» (**tav. CXVI**, n. 403, 40 x 60 cm, lire 800); poi, non privi di interesse, una *Crocifissione* «con molte figure» (per 322 lire, 58 x 37 cm, n. 400); un'altra *Crocifissione*, stavolta «con Marie piangenti» (n. 401, per lire 374, 61 x 33 cm); una *Madonna in trono con Santi* che Berenson riteneva «opera giovanile» di Paolo di Giovanni Fei (n. 402, per lire 322, 52 x 29 cm). I dipinti vengono acquistati da tali «Achille Pavoni e Prof. Rugieri».

Due scomparti di polittico acquistati a Vienna

Il 3 agosto 1899 il collezionista ricorda di aver acquistato dall'antiquario viennese Friedrich Schwarz due scomparti di polittico, che il venditore «disse essere di Spinello Aretino»: rientrano poi nel percorso artistico del 'Maestro della Madonna Strauss' (nn. 404-405, **tav. CXVII**). Un acquisto come questo, presso un mercante importante dal quale il senatore aveva acquistato solamente opere di Seicento olandese e fiammingo, con propensioni verso la scena di genere e la veduta, mostra quanto il suo collezionare evolva ormai verso una fase finale: pochi acquisti, ma mirati e prestigiosi.

Ricerche documentarie su uno scultore di presepi latitante: Giovanni Matera

In una busta azzurra il collezionista ha conservato alcune «Notizie sullo Scultore Matera di Trapani (nato 1653 morto 1718)» che riesce a ottenere in modo abbastanza rocambolesco. Molto probabilmente è un artista presente nella sua collezione. L'interesse per questo artista dovette dar luogo a una prima lettera a Gioacchino Di Marzo, di cui si conserva la risposta:

20 Set[tembre] 1899

III.^{mo} Signor Barone,

Nulla so del Matera, né d'altri dell'arte sua. Qualche tradizione di lui dev'essere in casa del Marchese De Gregorio, che ne conserva alcuni pastori di assai piccole dimensioni. Ne lavorarono anche i frati, specialmente quelli di S. Antonino, allievi di frate Umile da Petralia. Del resto non mi risulta alcun che di sicuro.

Con la massima osservanza

Suo dev[otissi]mo
G. Di Marzo

Il Marchese De Gregorio riceve quindi una lettera e indirizza due risposte al collezionista:

Preg.^{mo} Barone

Ecco le poche notizie di Matera da lei richiestemi. Rammento solo che a proposito di taluni pastori, mio padre ebbe a dirmi, che furono acquistati dal di lui padre, e fatti da Matera durante i due anni in cui (avendo commesso un omicidio) si rifugiò nell'ex-feudo Fornanica [?], allora di proprietà della mia famiglia, per godersi il diritto di immunità. Che in seguito ebbe accordata la grazia in considerazione della sua celebrità.

Prendo l'occasione per presentarle i miei osseq[ui]

Casa 21 Gen[nai]o [18]99

³⁵⁸ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 17

Dev[ot]o
Camillo de Gregorio

Il collezionista dovette interessarsi alla curiosa storia di questo scultore di presepi omicida e chiedere ulteriori informazioni al De Gregorio, poiché al primo segue un altro biglietto, sebbene povero di ragguagli, sulla vicenda del Matera:

Preg.^{mo} S^r Barone

Mio nonno M[arche]se Camillo dimorò per molti anni a Madrid, venne in Palermo al 1753 e vi morì al 1808. Questi dati, con qualche approssimazione, potrebbero farle argomentare verso qual epoca il Matera fu latitante. Dolente di non poterle dare con precisione le notizie che richiede, ho il bene di dirmi

Dev[ot]o
Camillo de Gregorio
Casa 21 Gen[nai]o [18]99

Probabilmente nello stesso momento in cui il collezionista scrive al De Gregorio, sulla questione viene coinvolto anche il cognato, imprenditore e senatore Antonio D'Alì, di stanza a Trapani, che consulta gli studiosi locali per conto del parente. Così al senatore giungono altre notizie, più confidenziali:

Caro Nené

Ti mando una lettera di questo Bibliotecario in risposta alla tua del 20. Credo poterti assicurare che il Matera fu trapanese, giacché esistono qui ancora famiglie di questo casato, e anche abbiamo avuto un generale. _ Inoltre esistono due o tre misteri in legno che furono fatti dal famoso artefice, e che ancora vengono portati in processione nel giovedì santo. _ Questo quanto ho potuto sapere in proposito.

Comandami sempre ed abbimi

Tuo aff[ezionato]
Tonino

Farò ricerche per avere il manoscritto del Fogallo

È allegata una lettera su carta intestata della Biblioteca Fardelliana di Trapani:

Pregiatissimo Senatore,

Onorato da un suo comando, mi son dato alle ricerche sul conto dell'artista di piccole figure, in legno, il celebre Matera; ma per quanto abbia potuto durare nelle investigazioni sulle nostre cronache a stampa e in iscritto, non son venuto a capo di alcuna notizia biografica.

Il nome di questo trapanese è soltanto tradizionale, ed è noto a pochi, perché vivono tuttavia le sue sculture.

Però, a volere indicare alla S. V. un mezzo per raggiungere il lodevole scopo, mi permetto di spianarle la via, notificandole ch'esistono, in Trapani, le Memorie storiche del Cav.re Fogallo, manoscritto in quattro volumi in fol.^o, un tempo proprietà del fu Cianfro M.^{se} Pero, ed ora degli eredi.

Fin qui il mio servizio. In attenzione ai suoi nuovi comandi me Le professo
Trapani, 25 gennaio 1899

dev[otissi]mo
Cav. Mondello

Quindici giorni dopo, il collezionista riceve un'altra missiva dal cognato, che ha proseguito le ricerche:

Caro Nené

Ti accludo una copia esatta, anche negli errori grammaticali, di quanto trovasi scritto nell'antico manoscritto oggi in possesso del sacerdote Todaro, e che verrà lasciato a questa biblioteca. È un libro che parla di tutti gli uomini illustri trapanesi, pittori, scultori, musici capitani di terra e di mare ecc ecc

Comandami ove posso servirti ed abbimi

Tuo aff[ezionatissi]mo

A. D'Ali

La trascrizione si conserva in due copie, una delle quali fatta eseguire a casa Chiaramonte Bordonaro, su carta intestata dell'amministrazione. È finalmente arrivato un valido e documentato profilo biografico dello scultore: per ottenere il quale, il collezionista ha mobilitato mari e monti:

Matera Giovanni fosse congiunto in parentela con pittori trapanesi sacerdote Rosario ed abate Francesco Matera dei quali si è parlato nelle memorie biografiche dei Pittori, riuscì inimitabile nello scolpire le piccole figure di legno, nelle quali seppe riunire tutti i caratteri del bello, che possono nelle grandi figure concorrere e risplendere. Il Migliore nell'Itinerario di Palermo pag CIII ed il Cav^e Ferro nella Biografia tom. 3 pag. 204 nel fare elogi al nostro Matera, trascrivono alcune di lui egregie figure in piccolo esistenti dentro la chiesa del convento dei pp. riformati sotto titolo di S. Antonino di Palermo ove stabilì il suo costante domicilio. Questo lavoro lo trasportò nell'altro ugualmente nobile d'elevare anche in piccolo le figure umane, e profane. I pastori fatti da lui in tela e colla o in legno per uso di presepe ed altro gli accrebbero tale onore che nessuno in Palermo volle comprare tal sorta di pastori, se non costava a loro di esser sortiti dalla mano del Matera. Tanto fu il merito di questo Trapanese scultore in piccolo. Altro suo ammirabile lavoro è il gruppo di Maria Vergine col bambino di S. Giuseppe e dei tre Re Magi. Questi personaggi sono di altezza di due palmi ad eccezione del bambino. La madre seduta offre il figlio ad uno dei Re che lo adora in ginocchio, stando gli altri due all'impiedi coi doni rispettivi³⁵⁹, ed ammirando lo stesso divin Gesù, il S. Giuseppe in disparte ammira le azioni de' re, della madre e del figlio. Intanto noi più di questo non sappiamo. Visse però nel secolo ora scorso 18°, e morì in Palermo. N. B. Estratto conforme e letterale di un manoscritto antico recuperato dal Barone Fugalli, venuto al Ciantro Pero ed oggi in possesso del Sac.^{te} Michele Todaro Pero nipote.

Al termine della copia che ha fatto redigere per uso di studio, il collezionista scrive:

N. B. L'epoca in cui fiorì il Matera si può stabilire fra la fine del 1600 ed il principio del 1700; ciò si desume dalla citazione che il Ferro fa della costruz[ion]e del lampadario della cappella di S.^a Rosalia regalato nel 1764 da Re Vitt[ori]o Amedeo e fatto sui disegni di Ignazio Bartolomeo che lavorava contemporaneamente al Matera

Inoltre verifica le fonti citate nel manoscritto ritrovato dal Fugalli, come attesta un foglio di suo pugno:

Nuova Guida del Siciliano
e lo Straniero a Palermo
di
Salvatore Abbate e Migliore
Palermo Tipografia Clamis e Roberti
1844

a pag. 103 leggonsi solamente notizie statistiche

a pag. 132 "Belle Arti"

a pag. 134 "Scienze"

nessun cenno del Matera

N. B. Non esiste Migliore Itinerario di Palermo citato dal Ferro

³⁵⁹ Nella trascrizione trapanese leggi *doni coi rispettivi doni*. La ripetizione è cancellata nella copia palermitana.

Ma le ricerche non si interrompono qui: un foglio redatto dal collezionista ci informa di ulteriori svolgimenti:

Giovanni Matera da Trapani scultore nacque da Leonardo e Antonietta Matera, il 2 settembre 1653 e morì nel 1718. Questi dati me li comunicò il Prof. Salvatore Romano di Trapani con lett[er]^a 28 Nov[embre] 1901 e li attinse alla Parrocchiale di S. Lorenzo (Cattedrale di Trapani) ove trovò la fede di nascita di Giov[anni] Matera³⁶⁰

Roma: la vendita della Galleria Sciarra: giudizi sui prezzi

Torniamo al marzo del '99: il collezionista partecipa alla vendita della galleria Sciarra, che si tiene presso Sangiorgi, in piazza Borghese 10, dal 22 al 28. È l'occasione, tristemente famosa, in quanto migrano tante opere celebri: per fare solo due esempi: al Louvre finisce il *Dittico Barberini*, un avorio bizantino del VI secolo; ai Rotschild il bellissimo *Ritratto di suonatore di viola* mai più esposto al pubblico³⁶¹. La vendita avviene in un contesto del tutto illegale: nonostante il vincolo dello Stato italiano, gli Sciarra, sul lastrico per la speculazione edilizia, vendono ventuno dei 153 dipinti.

Bordonaro non acquista nulla, ma nel catalogo di sua proprietà annota i prezzi di vendita e alcuni giudizi. Per esempio, della *Madonna con Bambino, San Giuseppe e due angeli* attribuita a Michelangelo Buonarroti e riprodotta (n. 10 del catalogo) scrive: «è di Andrea del Brescianino e vale il prezzo pagato», ossia 700 lire. Per il n. 17, un *Martirio di Santa Cristina* di Pietro da Cortona, il giudizio è invece negativo: «Quadro fra più scadenti dell'autore che mai fu sommo e che al più un amatore intelligente avrebbe potuto pagare £ 200», mentre il prezzo battuto è di 950 lire. Anche un *San Nicola*, riprodotto, venduto a 1.300 viene considerato sopravvalutato: «non vale più di £ 300»³⁶².

Francesco Noci e ancora Galli Dunn: acquisti del 4 e del 10 ottobre 1899

Nel 1899, il collezionista acquista tre dipinti a Firenze e in catalogo registra addirittura i diversi giorni delle compere. Uno è il supposto «*Bozzetto del quadro del ricevimento dell'Anello del pescatore*» di Paris Bordone (n. 407, lire 50, 54 x 43) che acquista il 4 ottobre «Firenze 4 Ott[obre] 1899 da Francesco Noci antiquario n° 2 via de' Servi»

Da Galli Dunn ritorna invece il 10 ottobre, per due dipinti: una *Festa di paese* assegnata a Teniers, quinto e ultimo dipinto dell'autore assicurato per la collezione (n. 406, per lire 1120, 58 x 72 cm). Il secondo è assegnato a Spinelli Aretino e verosimilmente si tratta di uno sportello di un polittico con due santi: *San Girolamo e San Paolo (?)* (n. 408, 310 lire, 99 x 43 cm).

La copia del Ritratto di Barbara van Vlaenderberch di Hans Memling restituita a Mario Galli Dunn

³⁶⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 18. Su Giovanni Matera, oggi si dispone di G. Bongiovanni, *Giovanni Matera nella scultura presepiale trapanese*, in *Presepi. Arte e origine* (Roma, Scuderie di palazzo Ruspoli, 4 dic. 1998 10 gen. 1999), Roma 1998, pp. 45-46; Idem, *Giovanni Matera, scultore presepiale*, in *La luce del Natale: Matthias Stom e Giovanni Matera: prodigi della pittura, incanti del presepe*, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei Beni Culturali e dell'identità siciliana, 2010, pp. n.n.

³⁶¹ E. Borsellino, *Adolfo Venturi direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica 'già Corsini' (1898 - 1904)*, in 'Annali di critica d'arte', VIII, 2012, pp. 319-418, p. 402. Mauro Lucco, n. 19, in *Sebastiano del Piombo* 2008, p. 138.

³⁶² *Catalogue de tableaux ayant appartenus à la Galerie Sciarra et d'une collection d'objets d'art d'autres provenances*, Roma 1899, pp. 4-6.

Dovettero però sorgere delle complicazioni, se due mesi dopo Gabriele Chiaramonte Bordonaro inoltra a Mario Galli Dunn³⁶³ una risentita lamentela:

Palermo, 10 novembre 99
Sig. M. Galli Dunn
Via dei Vecchietti Palazzo Corradi
Firenze

Di replico alla pregiata sua [del] 6 Ott[obre] colla quale accusa recezione delle £ 4.000 rimessele, spiaceci dovere insistere sul fatto dell'imperfetto imballaggio dei candelabri, potendola assicurare che essendo stata da me presenziata la apertura della cassa, non è ammissibile alcun movimento di cartellini che feci ricercare colla massima cura inutilmente fra la paglia. Ho consegnato al grossista i candelabri per smontarli e farvi eseguire le viti rotte o mancanti, e spero che non si avrà a lamentare alcun inconveniente. Ciò di cui dubito si è che avendo lei ritirati i 12 candelabri tutti smontati, nel rimontarli costì si sia proceduto molto alla svelta e di conseguenza scambiato qualche pezzo per quelli rimasti a lei ed è sui a me spediti. Voglio augurarmi però che ciò non sia, perché altrimenti il fastidio non sarebbe piccolo!

Oggi le ho spedito a grande velocità franchi di porto al suo indirizzo costà i due quadri che le restituisco, quello cioè Ritratto di scuola Brugges ed Interno di chiesa di Peter Neefs che troverà esattamente chiusi in due casse. Ho scritto su di esse Disegni con cornice onde evitare il fastidio del permesso di esportazione tanto assurdo quanto vessatorio

Gradirò essi di avviso dell'arrivo della detta cassa costà, e distintamente la riverisco.

G Chiaramonte Bordonaro

In questo momento apprendo dal mio commesso che per applicare una tariffa più economica, nella cassa contentente i due quadri fu scritto lotti 10 indietro per conto mio, ad ogni buon fine, ho fatto assicurare la cassa per £ 1200. Tanto per di lei notizia³⁶⁴.

Probabilmente il risentimento di Bordonaro nei confronti di Galli Dunn, per il cattivo imballaggio dei candelabri, fu tale che ne conseguì la restituzione dei due dipinto. Il *Ritratto* memlinghiano era entrato a far parte della collezione Bordonaro a tutti gli effetti: possedeva un numero di inventario (n. 173) ed era stato fotografato dalla ditta Alinari (cfr. Elenco, n. 40). Come gli studi hanno facilmente appurato grazie alla notorietà della riproduzione, il dipinto acquistato dal senatore Bordonaro era una copia antica, di qualità alta, del *Ritratto di Barbara van Vlaenderberch*, moglie di Willem Moreel, eseguito da Hans Memling e oggi conservato nei Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles (inv. 1452)³⁶⁵.

Una lettera sul delitto Notarbartolo

È abbastanza agghiacciante una lettera che Bordonaro riceve qualche giorno dopo:

Roma 83 Arenula
10.12.99

Mio caro Amico,

³⁶³ Sull'antiquario di Poggibonsi, si può ora vedere *Le stanze dei tesori*, p. 71, fig. 7.

³⁶⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, copialettere 1899, pp. 253-254.

³⁶⁵ C. Stroo – P. Syfer-d'Olne, in C. Stroo – P. Syfer-d'Olne – A. Dubois – R. Slachmuylders, *The Flemish Primitives. II. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes groups. Catalogue of the Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussels 1999, n. 8, pp. 202-214; Il ritratto appartenuto per pochi anni alla collezione è menzionato con errore riguardo alla città («Collezione Chiaramonte Bordonaro di Napoli») nel volume dei *Classici dell'arte* sul pittore fiammingo (*L'opera completa di Memling*, presentazione di M. Corti, apparati critici e filologici di G. T. Faggini, Milano, Rizzoli Editore, 1969, p. 109, n. 90A, tav. LVII; sul dittico di ritratti dei coinuigi a Bruxelles, vedi anche *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Département d'Art Ancien. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1984, p. 191).

(Dunque io che feci arrestare i tre esecutori dell'assassinio, io che feci aprire il processo Notarbartolo, ho voluto salvare Palizzolo, perché mi rendeva dei servizi elettorali! Io ho trattato colla mafia in tutta la Sicilia, io ho incaricato Palizzolo di fare le elezioni amministrative di Palermo nel 1897; io lo nominai Grand'Ufficiale, mentre è notorio che non volli si nominasse, e il nostro amico lo nominò insieme ad Avallone il 20 gennaio 1898, ossia sei mesi dopo che ho abbandonato la Sicilia.

Così invece di lodi, non raccolgo che vituperi, alla testa dei quali sono i socialisti Defelice, Drago e compagnia. Ed ho querelato per diffamazione il primo.

Mi sfogo con te, che mi sei amico, dicendoti che la tua Sicilia ormai mi costa troppi dolori.

A proposito: tu sei parente di Tasca-Lanza: so che delle elezioni amministrative di Palermo del 1897, chiaccherà troppo; e dovrebbe tacere per riguardo a sé stesso, e a Rudinì, se non a me. Diglielo con garbo.

Ti abbraccio.

Tuo aff[ezionato] amico

La bozza di risposta³⁶⁶.

Sebastiano Vassalli, *Il cigno*, sul delitto Notarbartolo

1900

Nel marzo 1900, il collezionista è ancora a Palermo: riceve la visita di Franz Dülberg, come attesta una memoria dello studioso tedesco, nel carteggio che i due intrattengono due anni dopo. Un viaggio che sarà invece foriero di studi e acquisti sarà intrapreso da Bordonaro a partire da agosto.

Due studi toscani, 1900: I. Domenico Pecori

Appunti sul mio quadro n 98 [tav. XLIX]

Madonna con bambino in trono fra S. Francesco e San Paolo portante data MCCCCCVI.

Trovo analogie fra il med[esim]o ed una fotografia di un quadro di Dom[enico] Pecori che per momento non ricordo ove trovasi (trovasi nell'Album I di Scuola Toscana – quadro di Arezzo – Chiesa S. Bernardo)³⁶⁷. Il Pecori apprese da Bart[olomeo] della Gatta allievo del Perugino e suo ajuto. E poiché le figure dei due santi nel mio quadro han carattere spiccatamente peruginesco non è improbabile che esso possa ascriversi o al Pecori ovvero a qualcuno degli scolari del Perugino come Rocco Zoppo, Baccio Ubertini, il Bachiacca e Nicolò Soggi.

Il Lanzi (pag. 122 vol. I) dice il Rocco Zoppo dipinse molte madonne nel fare del Perugino, e molte se ne vedono nelle case private dei fiorentini.

Nessuna pittura ho mai visto di costoro per essere in grado di formulare un giudizio comparativo.

Vi è realmente dell'analogia fra il mio quadro e quello della Chiesa di S. Bernardo in Arezzo del Pecori, e del quale ho la fotografia.

La composizione è assai somigliante. Le mani della Vergine (troppo grandi) come nel mio. Il corpo del bambino nella struttura, simile al mio. Nulla posso dire del colore non avendo visto il quadro del Pecori.

Visto il quadro del Pecori nel 1900 che è a fresco non ci trovo alcuna analogia col mio.³⁶⁸

Alcune considerazioni sono d'obbligo: lo scritto è sintomatico di una pratica conoscitiva strettamente legata alla visione dal vero dell'opera d'arte, ancora alle prime armi con l'utilizzo della fotografia. Il giudizio parte da un confronto con una fotografia della *Madonna con Bambino fra San Benedetto e San Bernardo* di Domenico Pecori nella chiesa di San Bernardo a Arezzo, che il senatore conserva nell'album della sua fototeca dedicato alla scuola toscana. Al nome di Pecori si arriva grazie alla

³⁶⁶ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto libri e altri documenti', busta 20.

³⁶⁷ La redazione fra parentesi è chiaramente successiva.

³⁶⁸ A matita

didascalia della foto, poi procede la ricerca nelle fonti, che conduce sino a Lanzi,³⁶⁹ e così si arricchisce la rosa dei possibili candidati all'attribuzione: fra gli allievi di Perugino, perché i santi nel dipinto «han carattere spiccatamente peruginesco», e quindi Rocco Zoppo, il Bachiacca e Niccolò Soggi.

Ma la prudenza sopraggiunge quando il collezionista ricorda di non aver «mai visto» «nessuna pittura» «di costoro per essere in grado di formulare un giudizio comparativo». Così, non gli resta che tornare sulla «analogia» fra i due dipinti – quello di sua proprietà e la pala di Pecori a Arezzo, in fotografia: e i termini dell'analisi sono sia classici che moderni: si parte dalla composizione («assai somigliante»), si arriva ai dettagli 'morelliani' («mani della Vergine (troppo grandi)», «corpo del bambino nella struttura, simile al mio») e ci si arresta di nuovo davanti al problema del colore («nulla posso dire»).

Sospendendo un attimo il verdetto del collezionista sulla questione, bisogna considerare un'altra redazione manoscritta, più sistematica e ampliata:

Osservaz[ioni] al N. 98 del mio catalogo (Madonna in trono con bambino fra S. Fra[ncesco] e S. Paolo

Credo si possa attribuire a Domenico Pecori allievo di Bart[olomeo] della Gatta (1408 – 1491), quale Gatta³⁷⁰ lavorò nella Cappella Sistina con Perugino e Signorelli. Il Pecori secondo O'Brian visse nel XV sec[o]lo e fu compagno di certo Niccolò Soggi di Arezzo o di Firenze³⁷¹ (1480 – 1554) che fu allievo del Perugino e dipinse nello stesso stile.

Da una fotografia del quadro del Pecori di soggetto simile al mio, esistente nella chiesa di S. Bernardo in Arezzo, rilevo però alquanto analogia nella composiz[i]one, modellaz[i]one del Bambino e meno della Vergine troppo grande. È probabile che il Pecori ebbe fatto questo mio quadro in collaborazione del Soggi [che] attese le due figure peruginesche del S. Fra[n]cesco e del S. Paolo nel mio quadro.

Più il mio quadro porta la data 1506 e quello di Arezzo del Pecori 1510 o 1512 essendo sciupata la data. Onde³⁷² sembrerebbe assai probabile che il Pecori avesse³⁷³ dipinto la madonna col bambino ed il Soggi i due Santi laterali. Quindi parrebbe giustificata l'attribuzione del mio quadro a Domenico Pecori e Niccolò Soggi (1480 – 1554). Però la fattura del mio quadro esclude che fosse opera di due pennelli, né dal Vasari risulta che i due pittori abbiano tenuto bottega insieme, ma che il Soggi abbia aiutato nella prospettiva solamente il Pecori. Più il Vasari dice che la maniera del Soggi è molto secca e stecchita e ciò a causa dei modelli in terra e cera che egli si fabbricava rivestendoli di carta pecora bagnata.

Dopo l'anzidette paremi più ragionevole attribuire il mio quadro a Domenico Pecori.

P.S. Visitato il quadro del Pecori in Arezzo nell'Agosto del 1900 ho trovato che esso è dipinto a fresco, alquanto danneggiato e che la sua fattura non offre elementi di confronto per dedurre l'identificazione del mio quadro.³⁷⁴

Altri elementi sono subentrati nelle riflessioni del collezionista, che continua a consultare le fonti a sua disposizione. Lo scarto si produce leggendo «O'Brien», il quale attesta che Pecori «fu compagno di certo Niccolò Soggi». Solo sulla base di quest'informazione, Bordonaro produce una nuova ipotesi, che iniziava a andare di moda fra i conoscitori del tempo – almeno a partire da Berenson: il suo quadro

³⁶⁹ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti* cit., 1824, I, p. 122: «A questi [Rocco Zoppo, Baccio Ubertini e il Bachiacca] che vissero in Firenze lor patria, si può aggiugnere Niccolò Soggi pur fiorentino, ma che schivando il concorso di miglior pennelli visse per lo più in Arezzo, ove non mancò di commissioni».

³⁷⁰ Cancellato: «che»

³⁷¹ «o di Firenze» è aggiunto a penna, sotto «di Arezzo».

³⁷² Cancellato: «mi».

³⁷³ Cancellato: «abbia».

³⁷⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 19

potrebbe essere frutto di una collaborazione e la parte centrale spetterebbe a Pecori, i due santi a Soggi. Il collezionista prende anche in considerazione una differenza cronologica fra le opere: è inusuale per lui («il mio quadro porta la data 1506 e quello di Arezzo del Pecori 1510 o 1512»). Rafforzata in un primo momento l'idea, essa cade per una considerazione di ordine puramente visivo, da uno sguardo lanciato al dipinto: «la fattura del mio quadro esclude che fosse opera di due pennelli». Tornato alla scrivania della biblioteca, preso dallo scaffale il «Vasari» di Milanese, non «risulta che i due pittori abbiano tenuto bottega insieme»³⁷⁵. Anche il giudizio di Vasari sulla «maniera» del Soggi, «secca e stecchita», contribuisce a dissipare la proposta di attribuzione del dipinto alle due mani.

Tuttavia, una volta compiuto il viaggio a Arezzo, nell'agosto del 1900, davanti al dipinto in questione – solo ora Bordonaro scopre che si tratta di un «a fresco» e lo ricorda anche nella prima redazione – anche l'iniziale ascrizione «ragionevole» a Pecori si infrange contro l'evidenza. Sono pochi ma fondamentali gli «elementi di confronto» da cui si può «dedurre l'identificazione» dell'opera acquistata. Intanto, scoraggia che il dipinto firmato sia «alquanto danneggiato». Ma soprattutto, un ruolo decisivo lo gioca la «fattura», che ad ogni modo si può riconoscere una volta vista l'opera dal vero.

Due studi toscani, 1900: II. Giovan Battista Naldini

Due fogli – di cui uno, estratto da un quaderno, va considerato la versione preparatoria di un elenco redatto con più precisione e in un secondo momento – ci attestano l'interesse del collezionista per Giovan Battista Naldini. Per quanto riguarda l'assetto tipografico del testo si preferisce qui riportare la prima redazione, considerando che la seconda è un elenco e non sono citate le fonti da cui sono tratte le informazioni. Le aggiunte della seconda redazione, che riportano gli esiti dei sopralluoghi compiuti dal collezionista, si segnalano in nota.

Anche in questo caso, come si vedrà leggendo, lo stimolo alla ricerca è dettato da un doppio movente, privato e palermitano:

Opere di Battista Naldini
in Roma

Il Baglione cita le seguenti:

Nella Chiesa di S. Giov[anni] Decollato e della Misericordia colori in fresco la 2^a cappella a manca con vari santi e sull'altare il Martirio di S. Giov[anni] Evang[elista] entro la caldaja di olio bollente³⁷⁶

Nella Chiesa di S. Luigi dei Francesi l'ultima cappella a man dritta vicino la sagrestia – sull'altare S. Giov[anni] Evangelista con libro in mano in maniera scura e di rilievo³⁷⁷

Nella Chiesa alla Trinità nella 1^a cappella a dritta (degli Altoviti) il battesimo di N. S., le facciate del muro a fresco e così la volta ed il resto rappresentando il ballo d'Erodiad, la decollaz[i]one di S. Giov[anni] ed altre azioni del precursore³⁷⁸.

³⁷⁵ Vasari su Pecori e Soggi

³⁷⁶ «Veduta mediocre fattura»

³⁷⁷ «(non esiste più»

³⁷⁸ «(Non vi scorgo tratti di somiglianza coi miei quadri)»

All'Eremo di Camaldoli

Due quadri di cui parla il Baldinucci senza però desc[ri]vere il soggetto (vedi approfond[imenti])

Lo stesso Baldinucci e l'Orlandi parlano di quadri del Naldini a Palermo senza dir dove n[on]e quali.

Il Borghini nel Riposo pag. 613 e seg. fa la descriz[i]one completa delle opere del Naldini e per quadri di Camaldoli dice: (edizione 1584) "E nell'Eremo di Camaldoli fece due tavole che mettono in mezo la porta che passata dal Coro al tramezo della Chiesa nelle quali si vede la visitazione della Nostra Donna, e la medesima sedere con molti santi attorno". Per i quadri di Palermo cos[ì] dice: "Fece poi due tele a olio S. Tommaso quando tocca le piaghe a Cristo, e la Vergine gloriosa con le Marie e altre figure, che piangono morto il Salvatore del Mondo; le quali opere da Giovanbattista Cini furono mandate a Palermo"

23 Lug[li]o 1900_ Eremo di Camaldoli. Esistono due quadri che per le dimensioni avrebbero potuto fiancheggiare la porta del tramezzo che dà nel coro, rappresentanti Madonna con Bambino fra santi e Visitaz[i]one della Madonna. Il primo nell'altare entrando a sinistra in chiesa e l'altro in una cappella a sinistra guardando³⁷⁹ detto altare. Però il primo su tavola è della scuola di Andrea del Sarto e forse di lui altro molto riescito; il secondo su tela è cosa di pittore da strapazzo della fine del 1600. Il quadro di Andrea o della Scuola rappresenta la Vergine seduta con bambino alla sua destra S. Romualdo genuflesso, dietro in piedi S. Girolamo e 2 angeli sopra; alla sua sinistra S. Benedetto genuflesso, dietro in piedi S^a Lucia e sopra un angelo. Bel colore fuso. Alquanto restaurato³⁸⁰.

N. B. La maniera del Naldini assai simile a quella di Bronzino non presenta alcuna analogia coi due quadri che mi preme identificare³⁸¹

La seconda redazione dedicata a Naldini, che come abbiamo detto è sostanzialmente un elenco di opere, contiene altri dipinti non citati nei fogli che abbiamo ora trascritto. Trascriviamo quindi lo scritto del collezionista, escludendo le menzioni dei dipinti romani e camaldolesi, che abbiamo visto essere più scarse di notizie. Riappare poi Domenico Pecori, con ulteriori considerazioni dedicate ai dipinti visti ad Arezzo in agosto:

[...]

Firenze	S ^a M ^a Novella	Purificazione	
		Natività	
		Deposizione	
	S. Marco	S. Matteo chiamato all'apostolato nel suo telonio	
		segue Naldini	
Firenze	Carmine	Ascensione	
		Resurrez[i]one del figlio della Vedova di Naim (pare la stessa)	
	S ^{ta} Croce	S. Francesco colle stimate Cristo morto in braccio alle Marie Pitture sulla tomba di Michelang[e]lo	
		Dom[eni]co Pecori	
Arezzo (A)	1 Ch[ie]sa S. Bernardo	Madonna fra Santi	?
	2 id S. Domenico	S ^a M ^a Maddalena	?
	3 id S. Agostino	La Circoncisione	
	4 Pinacoteca	Vergine in gloria con angeli	

N. B. I ? sono nelle fotografie di Alinari che ha riprodotto tutti quattro i quadri

³⁷⁹ Cancellato: entrano

³⁸⁰ Tutto il paragrafo è redatto, evidentemente il 23 luglio 1900 stesso, a matita. L'elenco riporta: 'Camaldoli. Eremo. Chiesa. Visitazione di N.^a S.^a. N.^a S.^a seduta con attorno molti santi (non esiste più)'.
³⁸¹ A penna. Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 20

Le opere note di Masolino da Panicale sono i freschi di Castiglione Olona³⁸²

(visitato a 10 sett[embre] 1900)

(A)

Nessuna omogeneità esiste fra i quadri di queste tre chiese onde impossibile riesce precisare quale sia l'opera autentica del Pecori. Quella N° 1 (affresco) sente il fare della Scuola fiorentina Quattrocentista. Così pure il N° 2 su tavola che ricorda piuttosto lo stile di Luca Signorelli ed è fine. Il N° 3 (tavola) assai bella rivela l'influenza diretta Raffaellesca della prima maniera e parrebbe un Pinturicchio. Il N° 4 (da gran strapazzo – In conclusione il Pecori è per me ancora un mito non conoscendo alcun di lui quadro attribuito³⁸³

I raffronti del collezionista su Pecori non limitano quindi al dipinto di sua proprietà, già espunto dal catalogo. Stavolta Bordonaro cerca di costruirsi un'idea propria del *corpus* di un pittore e si trova costretto a constatare che «impossibile riesce precisare quale sia l'opera autentica del Pecori».

Acquisti: Firenze

Ora in catalogo il collezionista indica anche il giorno in cui acquista un dipinto: si possono quindi seguire con precisione i suoi spostamenti del mese di ottobre.

Il 13 ottobre, per 100 lire si assicura un *Ritratto «di giovane patrizio»* (n. 409, 73 x 59 cm): da un rivenditore sconosciuto, tale «Gino Fanciullani», ma di provenienza illustre: «da Casa Antinori». Naturalmente lo sostiene il tramite per l'acquisto. Il dipinto entra in collezione con un semplice rimando alla «Scuola Toscana».

Quattro acquisti veneziani: Neri di Bicci, Boccati, un senese e Bissolo

Un acquisto molto importante è quello datato in catalogo «13 Ott[obre] 1900», lo stesso giorno del precedente acquisto fiorentino, ma stavolta si è «in Venezia da Gius[eppe] Piccoli antiquario»: si tratta di una pala d'altare quadrata di Neri di Bicci, misurante 171 x 171 cm, pagata ben 4500 lire, che rappresenta *Tobiolo e l'arcangelo Raffaele fra i Santi Simone, Taddeo, Nicola, Sant'Agostino, Santa Monica e San Giacomo* (n. 410, **tav. CXVIII**). Passano cinque giorni e il collezionista interviene alla vendita della collezione Bevilacqua La Masa, organizzata dalla galleria Sangiorgi: compra una *Madonna con Bambino e angeli* già ritenuta di Giovanni Boccati, per la cifra notevole di 2100 lire (n. 411, 50 x 38 cm, **tav. CXIX**). Il giorno seguente, è la volta di una *Madonna con Bambino* che in catalogo rimarrà sempre di «scuola senese» del Quattrocento (n. 412, per sole 350 lire, ma è un dipinto di dimensioni notevoli: 110 x 50 cm) ed è acquistata da un antiquario, «Davide Toffoli». Ma che si tratta della fiammata finale si capisce dal quarto acquisto del mese, il dipinto su tavola di Francesco Bissolo con una *Madonna con il Bambino fra San Giovanni e Santa Caterina d'Alessandria* (n. 413, **tav. CXXI**, lire 2000, 76 x 50 cm – probabilmente c'è un errore sul giorno, se è vero che i numeri progressivi indicano la sequenza degli acquisti: forse si tratta del 22 ottobre, non del 12).

³⁸² A matita

³⁸³ La data e la nota A, scritte con inchiostro diverso, evidentemente sono state redatte in un momento successivo. Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 20

Tre fotografie Naja

I tre dipinti acquistati a Venezia sono fotografati, certamente ancora in laguna, dalla celebre ditta Naja: lo attesta una lista complessiva di «Fotografie di Quadri della Galleria C. Bordonaro», ultimata dopo il 1906. Anche il senatore manifesta implicitamente la sua stima per lo studio fotografico veneziano: nel retro di una riproduzione sbiadita del suo Boccati scrive:

Dubito che questa copia sia tirata dal Naja mentre le altre che ho avuto dal med[esim]o soggetto sono state assai superiori

Firenze e Napoli

Anche la strada di rientro verso Palermo è costellata di acquisti.

Il 24 ottobre, ancora da «Ciampolini Vinc[enzo]», il collezionista acquista un «San Francesco ed un monaco in un paese», di attribuzione dubbia alla scuola tedesca del Settecento (n. 414, lire 100, 27 x 20 cm).

Il 26 ottobre, presso la galleria di antichità di Vincenzo Ciampolini (banco e recapito in piazza Santa Maria Novella 3, deposito in via del Sole 11), il collezionista si assicura un «dipinto bistro su rame (lire 100), un dipinto piccolo su vetro (40), una pagoda (39), un piatto persiano (49), un dipinto grande su vetro (270) e un piatto moresco (200), per un totale di 690 lire, come accerta una fattura su carta intestata³⁸⁴.

Il 3 novembre, tornando a acquistare da Varelli a Napoli, Bordonaro si assicura un dipinto di grande qualità, a un prezzo molto accessibile: si tratta di un'Annunciazione che porta il nome di Finson (n. 415, **tav. CXXVI**, lire 200, 81 x 64 cm): alle analisi condotte per questa ricerca, si rivela un'opera certa di Teodoro di Enrico.

Una notizia dalla Sicilia di Enrico Mauceri

Una volta tornato a Palermo dal consueto viaggio estivo, il collezionista poteva leggere una notizia di Enrico Mauceri che lo riguardava direttamente, nella miscellanea de 'L'arte' – senza dubbio la rivista di storia dell'arte di inizio Novecento più attenta alla Sicilia. Probabilmente, avrà anche sorriso di soddisfazione:

«**La collezione Bordonaro.** – In un magnifico e grandioso edificio, architettato da Ernesto Basile, il barone Bordonaro, amoroso ed intelligente collezionista, ha innalzato un vero santuario all'Arte, che ricorda le celebri case romane del buon tempo antico.

Il barone Bordonaro è un sincero innamorato dell'arte, e da gran tempo va acquistando, in ogni città del mondo, dipinti, maioliche, smalti, disegni e stampe, e tutto colloca e dispone in modo ammirevole negli armadi elegantissimi, che, come ho notato in una recente visita, si arricchiscono sempre più.

Ancora la galleria Bordonaro non ha trovato il suo illustratore, ma l'avrà certamente presto, perché contiene opere interessanti, come una *Madonna col Bambino* e un' *Adorazione*, attribuite giustamente a Iacopo del Sellaio (v. *Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsaml.*, 1899, pag. 284), ed altre pitture, che vanno sotto il nome di Coppo di Marcoaldo, di Filippino Lippi, del Botticelli, del Tintoretto, del Rubens e del Van Dyck»³⁸⁵

Oltre all'elogio del collezionista, l'attenzione di Mauceri va a soffermarsi su alcuni aspetti che vanno sottolineati, perché non scontati: il posto delle maioliche, degli smalti, dei disegni e delle stampe; la collocazione negli «armadi elegantissimi», il continuo arricchimento della collezione, condotto «in ogni città del mondo» e la facilità di accesso per gli studiosi. È anche sintomatica di un'attenzione

³⁸⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Ricevute di acquisto dipinti e oggetti d'arte', busta

³⁸⁵ E. Mauceri, *Notizie della Sicilia. La collezione Bordonaro*, in 'L'Arte', III, 42, 1900, p. 340, datata 8 agosto 1900.

crescente da parte del mondo degli studi e della tutela l'affermazione secondo cui la «galleria Bordonaro non ha ancora trovato il suo illustratore, ma l'avrà certamente presto»: non sarebbe andata così, a parte le menzioni sporadiche che già iniziavano – e per scorrerle bisogna ricorrere alle schede del catalogo (il tondo di Sellaio è al n. 62).

Enrico Mauceri, siracusano, allievo di Venturi alla Scuola di Perfezionamento, è un funzionario di grandi meriti dell'amministrazione delle Belle Arti, impegnato nella catalogazione del Museo Nazionale di Palermo diretto da Salinas e, in due tempi (1896 – 1897 e dal 1903), al Museo Archeologico di Siracusa, sotto la guida di Paolo Orsi. È Mauceri a scoprire l'*Annunciazione* di Palazzolo Acreide di Antonello da Messina nel 1897, è lui a battersi per riunire la sezione medievale e rinascimentale delle collezioni siracusane nel trecentesco Palazzo Bellomo: riuscirà a aprire il museo, nonostante le reticenze di Orsi, ma sarà poi silurato e esiliato a Messina, per volere di Corrado Ricci, nel 1913. È qui che dirige e si occupa dell'allestimento del nuovo Museo Nazionale³⁸⁶.

Pieter Paul Rubens, Riposo durante la Fuga in Egitto

Un altro tentativo di esegesi storico-artistica riguarda il *Riposo durante la Fuga in Egitto* attribuito a Rubens, acquistato a Napoli nel 1891 da Francesco Romano (n. 110, **tav. LXI**):

Osservazioni relative al N. 110 del mio catalogo (Rubens – Riposo in Egitto) (m 1.30 x 0.93)

Possiedo una fotografia di Paganori tratta dal disegno originale di Rubens agli *Uffici* che rappresenta la parte centrale del quadro e però mancante delle figure del S. Giorgio e delle due donne all'impiedi.

Nella *Revue de l'Art* 2° anno tomo IV n° 16 del 10 Lug. 1898 a pag. 11 trovo riprodotto il fac simile di una incisione di Ch. Jaeger del medesimo disegno di Rubens illustrativo di un articolo di Emile Michel sul soggiorno di Rubens al Castello di Steen. Ivi parlasi di un quadro simile al mio esistente al Museo del Prado a Madrid avente le dimensioni 0,87 x 1,25. Però né nel Lavice (*Musées d'Espagne*) né nel dizionario di Bryan trovo menzione di questo quadro. Comunque bisogna fare altre indagini e procurare possibilmente la fotografia^x

[Nota:] x: trovo il quadro esattamente descritto nel Rooses vol I pag. 239 ed è simile al mio.

Alla National Gallery di Londra esiste³⁸⁷ l'identico quadro come rilevo dal Catalogo ove è segnata la misura M 1,625 x 1,245. Da una microscopica fotografia faciente parte di un gioco appartenente alla mia figlia (e riprodotto nella National Gallery del Poynter)³⁸⁸ ho potuto osservare le seguenti differenze:

1. Nel fondo cfr. la parte architettonica
2. In quello di Londra vi è solo un angelo sulla testa delle due donne ritte, laddove nel mio quadro son due gli angeli che si librano sulla Vergine ed il bambino
3. Le chiome del putto che addita di far silenzio³⁸⁹ e quella del putto vicino sono³⁹⁰ scure nel quadro di Londra e³⁹¹ nel mio è solo scura quella del putto centrale³⁹².
4. Il taglio dell'abito alle spalle della donna del primo piano è diverso e nel mio è assai più scollato

³⁸⁶ Il cenno sulla collezione Bordonaro di Mauceri è ricordato anche nel buon profilo di G. Cipolla, *La maiolica siciliana attraverso l'attività museale e gli scritti di Enrico Mauceri (con sei lettere inedite del carteggio con Paolo Orsi)*, in *Museo della Ceramica di Burgio. Contributi di storia dell'arte, archeologia ed antropologia culturale*, a cura di G. Costantino – B. Agrò, Palermo, Edizioni di passaggio, 2008, pp. 87-108, in part. p.

³⁸⁷ Cancellato, a penna: «dove».

³⁸⁸ La frase fra parentesi è aggiunta in seguito.

³⁸⁹ Cancellato, a penna: «è».

³⁹⁰ A matita.

³⁹¹ Cancellato, a matita: «chiare»

³⁹² A matita.

5. Anco l'abito della Madonna (che è la Elena Fourment) deve essere di taglio differente, ma la piccolezza e l'indecisione della piccolissima fototipia mal si presta all'esame.

A Vienna nella Galleria Imperiale vidi l'identico soggetto rappresentato in un quadretto del Van Balen (dimensioni $\frac{1}{4}$ del mio) di fattura fina, ma mancante di fluidità nell'esecuzione onde l'insieme riesce pesante, mancante di aria di trasparenza nel colore. I tipi sono alquanto alterati e resi più ordinari. In esso notai le seguenti variazioni

1. La posa del bambino giacente di fianco e presentante una gamba in iscorcio, mentre nel mio è giacente boccone sul grembo della madre
2. L'acconciatura dei capelli della donna di primo piano è differente
3. nel fondo sonovi pure delle variazioni specie nella parte architettonica

Da un confronto fatto con una incisione che ho trovato del quadro di Londra nell'opera intitolata *The National Gallery of pictures of the Great Masters* (Lib. IX. D. 18 vol 1°)³⁹³ ho trovato altre differenze col mio quadro.

1. Il fondo di architettura assolutamente diverso e quello del paese molto variato
2. Nella Madonna l'inclinaz[ione] della testa diversa. Così pure l'acconciatura dei capelli ed il vestito che in quel di Londra risulta di veste e manto, e nel mio giacchetta e sottoveste
3. Diversi son pure gli atteggiamenti dei putti di cui quello a destra ha le ali nel quadro di Londra, come diverse sono le fascie o bende svolazzanti attorno i corpi
4. La testa della donna più vicina alla Madonna ha nel quadro di Londra una cuffia e nel mio semplici capelli
5. Il S. Giorgio nel quadro di Londra ha una fascia ad armacollo che manca nel mio.

E ciò oltre a molte altre differenze di minor conto fra cui è rilevante quella che nel quadro di Londra il putto che impone silenzio avanza la gamba sinistra, e nel mio invece avanza la destra ed in iscorcio.

N. B. Altra incisione del quadro di Londra ho trovato nel catalogo della collezione *Angerstein* Lib. XI F. 16"

La fotografia Paganori posseduta dal collezionista è ancora conservata nella fototeca di villa Bordonaro³⁹⁴; il collezionista può vedere quindi una riproduzione dell'incisione di Christoph Jegher dal disegno degli Uffizi nella 'Revue de l'Art Ancien et Moderne', rivista a cui è abbonato.

Gli articoli di Emile Michel, su Rubens che acquista il castello di Steen, consegnano l'immagine di un artista che ama la pace campestre, letto attraverso le citazioni da un Fromentin o da un Delacroix³⁹⁵. Il dipinto che da quest'articolo interessa il collezionista, perché «parlasi di un quadro simile al mio», è il *Riposo durante la fuga in Egitto* conservato al Prado, e già considerato da Michel opera tarda, in quanto compare nella lista di opere acquistate dal re di Spagna alla morte di Rubens³⁹⁶. La delusione arriva quanto il collezionista consulta «Lavice» e «Bryan» – un dizionario che, come si è visto, rappresenta per lui un solido punto di riferimento – dove è inclusa una cospicua lista di opere dell'artista, ma nessuna «menzione di questo quadro». L'autore si era comunque preoccupato di segnalare che si trattava di una scelta, poiché il numero di opere di Rubens ammontava oramai a «no fewer than 2,253, exclusive of 484 drawings», secondo la 'Commission anversaise chargée de réunir l'oeuvre de Rubens en gravures ou en photographies'³⁹⁷.

³⁹³ Cancellato, a penna: «scaf. 2 n. 18»

³⁹⁴ Biblioteca Chiaramonte Bordonaro, nicchia 'Fototeca'.

³⁹⁵ E. Michel, *Rubens au chateau de Steen*, in 'La Revue de l'Art Ancien et Moderne', t. III, 1898, p. 203-214 e idem, *Rubens au chateau de Steen*, in ivi, t. IV, 1898, pp. 1-14.

³⁹⁶ E. Michel, *Rubens au chateau de Steen*, in 'La Revue de l'Art Ancien et Moderne', t. IV, 1898, p. 12.

³⁹⁷ M. Bryan, *Rubens Peter Paul* (ad vocem), in *Dictionary of painters and engravers* cit., v. II, pp. 421-425, cit. a p. 423. Come attesta il catalogo della sua biblioteca, il collezionista possiede l'edizione del 1886 – 1889 del dizionario di Bryan: *Catalogo della Biblioteca Chiaramonte Bordonaro*, mss. in Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, n. 96.

Successivamente, il collezionista consulta il catalogo in quattro volumi dell'opera di Rubens, per le cure del conservatore del Musée Plantin-Moretus di Anversa Max Rooses, e corredato da fototipie di disegni e incisioni. Ma qui trova solamente una valida scheda e ancora nessuna illustrazione dell'opera del Prado³⁹⁸. Ma a Bordonaro basta che questo sia «esattamente descritto» dall'autore, per desumere che il dipinto di Madrid «è simile al mio».

Nel volume è invece riprodotto in incisione il disegno degli Uffizi e Rooses rileva come sia «fausset attribué à Rubens»³⁹⁹.

Il dipinto che il senatore «vide» nella pinacoteca della Galleria Imperiale di Vienna, solo dal 1891 trasferita nel nuovo Kunsthistorisches Museum, è la *Sacra Famiglia con Santi* su rame (inv. 885, 43 x 59 cm), attribuita a Jan van Balen e visibile nella quattordicesima sala del museo, assieme ai fiamminghi del Seicento⁴⁰⁰.

Tuttavia, l'attenzione del collezionista si concentra presto sul *Riposo durante la Fuga in Egitto* della National Gallery di Londra, perché stavolta si tratta di «identico quadro». Sarebbe bello identificare il «gioco appartenente alla mia figlia» dove si trova l'illustrazione in questione, poi reperita nel primo catalogo illustrato del museo londinese, a cura del direttore dell'epoca, Sir Edward Poynter. Il riscontro di «differenze» è già praticato per sommi capi: il «fondo» con la «parte architettonica», il putto che svetta al centro (due nel dipinto Bordonaro), la capigliatura di un altro putto che «addita di far silenzio» («scura» a Londra e bionda a Palermo), il «taglio dell'abito» di una santa di spalle, «scollato» solo a Palermo. Il senatore intuisce anche la variante nella veste della Madonna, ma la «piccolissima fototipia», criticata anche nell'esecuzione, «mal si presta all'esame».

Una volta reperita un'altra riproduzione – in un libro abbastanza magnifico, dove i dipinti della National sono riprodotti ancora in incisione⁴⁰¹ – il collezionista riprende i punti che aveva individuato. Sul primo rincara la dose: nel dipinto di Londra, il «fondo di architettura» «è assolutamente diverso» e il «paese» «molto variato». Poi rafforza le considerazioni sulla Madonna: «inclinazione della testa», «capigliatura» e «vestito» sono «diversi». Rimessi a confronto i «putti», si accorge che «diversi» sono

³⁹⁸ M. Rooses, *L'Oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et Description des ses Tableaux et Dessins*, Anvers, Jos. Maes, 1886, v. I, pp. 239-240, n. 179.

³⁹⁹ M. Rooses, *L'Oeuvre de P. P. Rubens* cit., v. I, p. 240, n. 179, pl. 62.

⁴⁰⁰ *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhaus. Die Gemälde-Galerie. Alte Meister*, Wien 1896, n. 885, p. 261. Ancora esposto nel 1907 come Jan van Balen (*Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhaus. Die Gemälde-Galerie. Alte Meister*, Wien 1907, n. 885, p. 204), del dipinto si perdono le tracce dopo la seconda guerra mondiale: non è registrato nel *Kunsthistorisches Museum, Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1973, p. 230, n. 885, dove nell'indice delle concordanze l'attribuzione a van Balen è cambiata in un inspiegabile anonimo olandese della seconda metà del Cinquecento.

⁴⁰¹ *The National Gallery of Pictures by the Great Masters, presented by individuals or purchased by Grant of Parliament*, London, Jones & Co., s. d., n. 54, s. n. p. Eseguita da «P. Lightfoot», l'incisione è abbastanza scadente.

i giochi con le «fascie e bande» e che uno di essi, a Londra, ha le ali. In più l'autore del dipinto della National ha aggiunto alla santa «più vicina alla Madonna» una «cuffia», al posto dei «semplici capelli» dell'opera Bordonaro, e nel San Giorgio «una fascia ad armacollo che manca nel mio». Infine, lasciando perdere le «differenze di minor conto», il collezionista si avvede anche del contrapposto di un putto londinese, assente nel corrispettivo palermitano. Nella breve scheda che accompagna l'incisione, il collezionista può leggere che il dipinto della National proviene dalla collezione Angerstein e così ritrova la riproduzione, in incisione a semplici contorni, anche nel catalogo della raccolta privata, formata grazie ai suggerimenti di Thomas Lawrence⁴⁰².

Diego Velázquez, Ritratto dell'infante Balthazar Carlos

Una breve nota manoscritta affronta invece il problema di identificare un ritratto di Velázquez:

Nella monografia di Velazquez (Lug[lio] 1896) trovo i ritratti di Balthazar Carlos e di Don Prospero. Dall'insieme non è possibile farsi un'idea chiara del se il mio ritratto somiglia all'uno o all'altro. In conclusione quindi poiché non vedo alcuna fotografia dell'altro ritratto di D. Prospero (quello presso il M^r Lansdowne di Londra non è possibile identificare né il mio né quello presso il P[rin]cipe Doria di cui si occupa *L'Arte* già Archivio Storico Anno II° Genn. – Marzo 1899 pag. 124. e sul quale il Venturi invita gli amatori a studiare

In un'altra pagina, l'elencazione dei possibili candidati all'identificazione si fa più seria e si batte la strada di uno dei figli di Filippo IV:

Ritratti di Infanti di Spagna figli di Filippo IV citati da Bryan

Infanti	D Balthazar Carlos D Felice (e non Filippo) Prospero (Galleria di Vienna) D ^a Maria Teresa D ^a Margherita Infanta
---------	--

Il Salon Carré du Louvre (di Gruyer) pag. 273 cita un altro figlio di Filippo IV a nome

D ^o Fernando	di esso non cita alcun ritratto il Bryan cita un ritratto a Madrid (museo)
-------------------------	---

Il Bryan cita un ritratto dell'Infante D. Filippo Prospero nella galleria del M[arche]se di Lansdowne di Londra

Il Le Fort nella monografia di Velazquez a pag. 146 cita i seguenti ritratti di Infanti:

D. Carlos	(museo del Prado
D. Fernando	(Id) (Grande al vero. In piedi con fucile costume da caccia e cane ai suoi piedi)
D. Filippo Prospero (Londra M[arche]se Lansdown) Londra	

⁴⁰² L'incisione trovata «nel catalogo della collezione Angerstein» è reperibile in E. Young, *Catalogue de la Collection célèbre de Tableaux de feu M. Jean Jules Angerstein contenant une gravure finie à l'eau forte de chaque tableau et accompagnée de notices historiques et biographiques*, Londres, Moon, Boys, et Graves, 1829, n. 25, pp. 49-50, dove il dipinto è identificato in una «Vierge, avec S. George et autres Saints, dans un Paysage» lasciato alla famiglia alla morte (n. 84). Su questo collezionista, si può vedere ora A. Twist, *A life of John Julius Angerstein. 1735 – 1823 widening circles in finance, philanthropy, and the arts in eighteenth-century London*, Lewiston (NY), Edwin Mellen, 2006.

D[ett]o (Belvedere Vienna)

Riproduce il ritratto di D. Baltazar Carlos a cavallo dell'età di 10 e 12 anni (museo del Prado) che per l'acutezza del mento mi somiglia al ritratto di Casa Doria sebbene abbia capelli corti

Il ritratto di Filippo Prospero della Galleria di Vienna quantunque in età più giovanile di quello Doria, è assai somigliante (vedi Gemälde-Galerie in Wien su fotografia in eliogravura di J. Löwy illustrato da Ed. Ritter. Vienna 1892)

Anco col mio ritratto che presenta il ragazzo in età poco più adulta di quello di Doria, la somiglianza è visibile.

Non ho visto alcuna fotografia di quello di Filippo Prospero presso il M[arche]se Landsdown di Londra.

Del ritratto dell'Infante D Fernando non ho visto alcuna fotografia finora

Una nota, con due ragionamenti distinti, è infine apposta a matita:

N. B. Filippo IV (1605 † 1665) ebbe dalla prima moglie Anna d'Austria a successione nel regno Carlo II (che deve essere l'Infante D Baltazar Carlos) e una figlia l'infante . Dalla seconda moglie ebbe due maschi Infanti (e figlie

Età di D Filippo Prospero nei seguenti ritratti			
In quello di Vienna	anni	2 circa	
Mio	"	4	"
Doria	"	6	"

La «monografia di Velazquez (Lug[1896])» citata dal collezionista è W. Armstrong, *The life of Velazquez*, London, Seeley and Co., 1896, ventottesimo numero della collana 'The Portfolio monographs', dove in copertina si precisa «July, 1896». Qui il senatore può studiare le riproduzioni dei dipinti di Velázquez che gli interessano («trovo i ritratti di Balthazar Carlos e di Don Prospero»): una del *Ritratto a cavallo dell'Infante Balthazar Carlos* (pl. p. 50), ossia il dipinto conservato al Museo del Prado (inv. PO1180), una dell'*Infante Balthazar Carlos con un paggio* (p. 55), nella collezione dell'Earl of Carlisle e infine, una del *Ritratto dell'Infante Prospero*, nella «Imperial Gallery, Vienna», e oggi al Kunsthistorisches Museum (inv. 319). Ma nessuno dei confronti a sua disposizione porta a una conclusione («Dall'insieme non è possibile farsi un'idea chiara del se il mio ritratto somiglia all'uno o all'altro»). È quindi scartata la possibilità di un'identificazione, nonostante la ricerca lo portasse verso un altro ritratto, citato nell'articolo di Venturi che deve aver suscitato la redazione di questa nota («In conclusione quindi poiché non vedo alcuna fotografia dell'altro ritratto di D. Prospero (quello presso il M^r Lansdowne di Londra, non è possibile identificare né il mio né quello presso il P[rinci]pe Doria di cui si occupa *L'Arte* già Archivio Storico Anno II° Genn. – Marzo 1899 pag. 124. e sul quale il Venturi invita gli amatori a studiare»).

L'invito di Venturi «agli amatori» è talmente breve che vale la pena di leggerlo per intero. È l'ultima delle *Miscellanea* del secondo numero de 'L'arte', con l'intrigante titolo di «Nuove domande»:

XXXVII. Un ritratto del Velasquez. – Oltre il potentissimo ritratto del *ruvido e saturnale* Innocenzo X, Casa Doria possiede l'abbozzo del ritratto d'un fanciullo, che fu attribuito a Van Dyck. Anni fa il principe Doria, accogliendo un'ipotesi che io espressi, sostitui al dipinto il nome del Velasquez, e la stessa ipotesi fu da altri ben accolta. Riproduciamo qui il bellissimo ritratto, con la speranza che alcuno ne studi o spieghi l'esser suo. È l'abbozzo di uno dei figli di Filippo IV di Spagna? Sappiamo che oltre quelli dell'infante Don Baltasar Carlos, ne dipinse altri di Filippo Prospero; ma ci mancano i mezzi per determinare quale possa essere qui rappresentato.

È dunque Venturi che il collezionista corregge quando scrive, nella sua lista degli «Infanti di Spagna citati da Bryan»: «Felice (e non Filippo) Prospero».

Il collezionista passa quindi a consultare la voce su Velázquez del Bryan e dal cospicuo *corpus* di opere citate ricava un primo elenco degli Infanti di Filippo IV ritratti dal pittore di corte: Baltasar Carlos (Madrid, 17 ottobre 1629 – Saragozza, 9 ottobre 1646), Filippo Prospero (Madrid, 20 novembre 1657 – Madrid, 1 novembre 1661), Maria Teresa (Escorial, 10 settembre 1638 – Versailles, 30 luglio 1683) e Margherita Teresa (Madrid, 12 luglio 1651 – Vienna, 12 marzo 1673).

Estrae dallo scaffale della sua biblioteca il *Voyage au tour du Salon Carré* di François-Antoine Gruyer del 1891, dove legge una pagina un po' retorica, che però lo informa dell'esistenza di un altro ritratto di Infante di Velázquez, quello di Fernando (che in realtà è figlio di Filippo III e cardinale-Infante, Escorial, 16 maggio 1609 – Bruxelles, 9 novembre 1641)⁴⁰³. Dell'Infante Fernando, Gruyer «non cita alcun ritratto» e questo induce il collezionista a ritornare su Bryan, che probabilmente è sempre rimasto sulla sua scrivania. Barra l'affermazione precedente, quando nel Bryan trova la menzione del ritratto conservato al Prado, anch'esso oggi celeberrimo (inv. PO1186, **fig.**): «il Bryan cita un ritratto a Madrid (museo)»⁴⁰⁴. Continua quindi a scorrere la lista delle opere nella voce del dizionario – che è organizzata per nazioni e alla Spagna segue l'Inghilterra – e a questo punto si accorge che «Il Bryan cita un ritratto dell'Infante D. Filippo Prospero nella galleria del M[arche]se di Lansdowne di Londra»⁴⁰⁵.

Abraham Bredius su Louis Finson: dicembre 1900 – dicembre 1901

In una busta intitolata 'Corrispondenza con A Bredius Direttor[e] del Museo dell'Aja su Luigi Finson', una nota a matita esplicita il malumore del collezionista nei confronti dello studioso, al termine della loro corrispondenza: «gentilmente non accusò neppure ricezione delle fotografie fatte eseguire per lui e speditegli».

Eccellenza

La Haye
15 Dec[embre] 1900

⁴⁰³ F.-A. Gruyer, *Voyage autour du Salon Carré au Musée du Louvre*, ouvrage illustré de quarante héliogravures exécutées d'après les tableaux originaux par Braun, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}, 1891, p. 273. Il passo che interessa è: «Alors d'ouvre cette galerie de portraits sans rivaux, parmi lesquels nous avons vu déjà celui de la petite infante du *Salon carré*, portraits en pieds et portraits équestres, isolés ou par groupes formant tableaux : les portraits des infants don Fernand et don Balthazar, en chasseurs et en compagnie de leurs chiens; ceux de Philippe IV et de sa seconde femme Maria Anna, en prière l'un et l'autre; les portraits équestres de Philippe III et de Marguerite d'Autriche, de Philippe IV et de la reine Isabelle, de don Balthazar Carlos et du duc d'Olivarès. Regardez particulièrement ces deux derniers : l'enfant don Balthazar, lancé à fond de train dans un de ces paysages castillans, montueux et coupés d'obstacles [...]».

⁴⁰⁴ È il «Portrait of Don Fernando», citato alla voce «Madrid. Museum», in M. Bryan, *Dictionary of painters and engravers* cit., v. II, p. 648.

⁴⁰⁵ È il «Portrait of Don Felipe Prospero», citato alla voce «London. Marquis of Lansdowne», in *ivi*, p. 649.

Votre lettre m'a arrivé, de retour d'Arles où j'ai admiré le Chef-d'oeuvre de Finsonius, le S^t Etienne, et en train d'achever mon article sur lui qui sera imprimé à Paris. Ensuite je le recommencerai en Hollandais pour notre périodique "Oud Holland". Votre communication m'est très précieuse. Permettez-moi les questions:

Vos tableaux sont-ils signés et datés ? Voudriez vous, dans ce cas, me donner au plus vite une notice sur ces signatures. L'Annonciation, achetée à Nâples, a-t-elle des similitudes avec une Annonciation à Nâples au Musée je croi, et avec une réplique à Aix ? Connaissez Vous de tableaux du Maître hors ceux que j'ai mentionné à

Arles,

Aix,

la Ciotat

Ardenes (je ne l'ai pas vu)

Poitiers (Lycée)

Ermenonville (église)

Paris (copie ? ou réplique de Poitiers, le même tableaux

Marseille (Madeleine)

et son portrait, par lui même

Avez-vous quelques notices sur F. et son séjour à Nâples chez le Carravage (??) – il y a été, mais est-ce sûr que il a été l'élève de ce maître ? Son premier tableaux est de 1610, un an après la mort de Carravaggio ? Je me rappelle avec plaisir une visite à Palerme il y a vingt ans ! Je voudrais bien me rendre maintenant dans votre pays de soleil – où nous sommes dans la pluie, l'obscurité et la boie ici en Hollande jusqu'en Avril ! _

Agréez, Excellence! l'expression de ma plus haute consideration

A Bredius

Le bozze di lettere di mano del collezionista con ogni probabilità corrispondono a due diverse missive, inviate a un anno di distanza l'una dall'altra.

Je m'empresse de vous remercier des renseignements que avez voulu me fournir dans v[otre] lettre du 17, et de vous informer que mes deux tableaux ne portent⁴⁰⁶ ni signature ni date. Je ne connais autre tableau de Finson que l'Annonciation de Naples, qui m'a servie de point de comparaison pour identifier les miens dont je vais en faire exécuter les photographies que je vous enverrai. Comme vous bien voyez je ne suis pas à [?] dans ce moment de répondre à v[otre] questionnaire et je me reserve de vous fournir en suite les renseignements qu'il me sera possible d'avoir sur F.

La promessa viene mantenuta un anno dopo:

Mons[ieur] le D[octeu]r A. Bredius
Directeur du musée Royal
de La Haye

Palerme 3 dec[embre] 1901

Monsieur Le Directeur

Je vous remets deux mauvaises photographies de mes tableaux de Finson, dans l'espoir qu'elle pourront vous être utiles. Il m'a été impossible de trouver aucune notice sur Finson qui est tout à fait inconnu ici et peut être à Naples aussi. Les relations⁴⁰⁷ avec Caravaggio ne résultent d'aucun document, aussi sa dérivation de l'école de ce maître doit être considérée arbitraire, n'étant pas soutenue par l'observation comparative de l'oeuvre des deux peintres⁴⁰⁸. La manière du Caravaggio vigoureuse et lourde, la disposition des lumières et des ombres, sa technique tout à fait italienne, n'ont rien à faire avec la manière de Finson; celui[-]ci quoique glissant vers la décadence italienne reste toujours un peintre flamand par la fluidité du pinceau et le brillant du coloris, malgré⁴⁰⁹ l'abus du noir dans les fonds.

Je vous serai bien obligé si vous voudriez me communiquer vos impressions sur l'authenticité de mes tableaux, s'ils⁴¹⁰ sont des originaux ou des répliques⁴¹¹.

Je serais bien heureux de faire votre connaissance personnelle et si l'occasion se présentait je m'empresserais à la saisir. En attendant veuillez accepter l'offre de mes services, aussi que l'assurance de ma profonde considération.⁴¹²

⁴⁰⁶ Cancellato: sont

⁴⁰⁷ Cancellato: «de cet artiste»

⁴⁰⁸ Cancellato: «maîtres»

⁴⁰⁹ Cancellato: «qui re»

⁴¹⁰ Cancellato: «et sur»

⁴¹¹ Cancellato: «leur composition se trouve originale ou répliquée dans d'autres tableaux du maître»

⁴¹² Archivio privato Chiamonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 21

Nel 1902, il direttore del museo dell'Aja menzionerà le due *Annunciazioni* Chiaramonte Bordonaro attribuite a Finson, nella pubblicazione degli atti di un convegno parigino (A. Bredius, *Le peintre Louis Finson (Ludovicus Finsonius)*, in *Annales internationales d'histoire. Congrès de Paris 1900, 7^e section*, Paris 1902, pp. 43-44): vedi schede n. 16 e 415.

1901

Il 13 gennaio, a Palermo, il collezionista acquista una *Madonna con Bambino* di Cinquecento fiammingo dal «B[aro]ne Tortorici»: fa da tramite l'antiquario De Ciccio (n. 416, 500 lire, 70 x 46 cm): in catalogo è segnalato come «1900», ma – la correzione potrà sembrare arbitraria – sembra ancora più affidabile la sequenza dei numeri progressivi in catalogo.

Hofstede de Groot

La visita di Cornelis Hofstede de Groot alla collezione si può datare grazie alla data apposta dal senatore al biglietto da visita dello studioso:

4 febb[rai]o 1901⁴¹³

Dr. C. Hofstede de Groot
Critico d'arte presentatomi dal
Prof. Salnas⁴¹⁴

La Haye Heerentstraat 4⁴¹⁵

Non si tratta di un visitatore qualunque: Hofstede de Groot va considerato il maggiore conoscitore di pittura olandese del Seicento in circolazione in quegli anni, una sorta di equivalente di Berenson⁴¹⁶.

Per Bordonaro, sono anni di minore impegno sul versante collezionistico, e di ripiego su opere di acquisizione più facile, come la *Deposizione* creduta di scuola fiamminga che deriva dal dipinto di Federigo Barocci nella Cattedrale di Perugia (n. 417, per 220 lire, 59 x 42 cm). Ormai il collezionista trascrive anche i mesi dei suoi acquisti: siamo nel «Maggio 1901», a «Pal[erm]o» e la provenienza è dalla collezione della «B[aro]nessa Colluzio». È abbastanza verosimile che il numero successivo in catalogo (n. 418), anch'esso acquistato a Palermo, ma senza data, risalga a questo momento. Si tratta di una *Madonna con Bambino* di scuola fiamminga del Quattrocento (**tav. XCIX**, per lire 200, 30 x 24 cm).

Torino: due dipinti di Beaumont comprati dalla moglie

A settembre, il collezionista è a Torino, dove acquista due dipinti di Claudio Beaumont (nn. 420-421) dall'indoratore Ceaglio: arriverà all'attribuzione due anni dopo, in seguito ad alcuni confronti. Proprio in un significativo appunto successivo, il collezionista specifica che questi due dipinti sono stati comprati dalla moglie Charlotte Gardner: «dalla mia Carlotta» (cfr. *Un viaggio del 1903*).

Una Madonna con Bambino fra Giotto e Bernardo Daddi

Ma in questo periodo apparentemente quieto, Bordonaro mette anche a segno il colpo più grosso della sua carriera di collezionista: nel 1901, si trova a acquistare, per la somma irrisoria di 270 lire, una *Madonna con Bambino* che Charles Loeser attribuirà niente di meno che a Giotto (**tav. CXXII**, n. 419, 66 x 46). Sin dal catalogo, e con una continuità inderogabile, il riferimento mantenuto dal

⁴¹³ A matita.

⁴¹⁴ A matita.

⁴¹⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 'biglietti da visita'.

⁴¹⁶ Sul rapporto Bode-Hofstede de Groot come conoscitori di Rembrandt, sono preziose le considerazioni di M. M. Mascolo, *Wilhelm R. Valentiner. Vicende di un connoisseur d'eccezione tra Europa e Stati Uniti*, tesi di perfezionamento in discipline storico-artistiche, Scuola Normale Superiore – Classe di Lettere e Filosofia, relatore prof. M. Ferretti, a. a. 2013-2014, pp. 28-29 e nota 44.

senatore sarà invece a Bernardo Daddi. L'acquisto è ricordato in catalogo: a Firenze, nell'ottobre del 1901, «per mezzo di Vin[cenz]o Ciampolini da una signora». Anche simbolicamente, così si chiude un'epoca per il senatore: non comprerà un dipinto per i prossimi tre anni, non gli era mai successo da quando aveva iniziato la sua carriera di collezionista.

Nello stesso soggiorno fiorentino, il collezionista visita certamente Palazzo Pitti: lo attesta la scritta nel retro della fotografia Alinari del suo dipinto di Lattanzio Gambara (n. 136, **tav. LXX**, l'appunto è datato 8 ottobre 1901). Un altro foglio con appunti a penna e a matita contiene indicazioni disparate sui dipinti, racimolate nel corso di questo viaggio, fra Firenze e Torino:

Marlow

Hoare Prince. Faccia assai oscura. Rosse guancie trasparente e solido.

Saputo ritratto patrizio giovan fiorentino può attribuirsi a Jacopo da Empoli⁴¹⁷

Luigi Grassi via della Scala 3 ex restauratore di quadri che vorrebbe visitare la mia galleria.

Comm. Nuti Direttore della R. Casa quadri al 1° Piano⁴¹⁸

Galleria Mossi Torino. Quadro in rame simile al Giudizio di Salomone mio nel catalogo attribuito a Van Hoeck⁴¹⁹

Galleria dell'Accademia Albertina donata dal vescovo Mossi

Torino 24 Sett[embre]1901

Sett[embre] [1]902 Comprata a Torino da Ceaglio £ 36 N. 420 S. Giov[anni] e bambino
421 Madonna e bamb[ino]
Sec. 18° Scuola Piemontese

Madonna Ciampolini £ 250

Il «saputo ritratto» che il collezionista sostiene di poter «attribuire a Jacopo da Empoli» è con ogni probabilità il n. 409 del suo catalogo, acquistato l'anno prima a Firenze: ribadirà la sua proposta nelle note, oscillando però sul nome di Cecchino Salviati.

1902

‘Ricordi di mostra di incisioni esposte nella Galleria Nazionale di Roma’. Gennaio 1902

Così recita un'intestazione di una busta azzurrina che comprende un ritaglio di giornale e una lista di artisti redatta dal collezionista. L'autore dell'articolo è Luigi Callari, ospitato nella rubrica 'Rassegna artistica', dove discute di un'*Esposizione di stampe francesi del secolo XVII*. Si tratta di una breve recensione alla mostra curata da Adolfo Venturi, «la nona della serie», a Palazzo Corsini,

⁴¹⁷ A matita

⁴¹⁸ A penna

⁴¹⁹ Cancellato, a matita: «e poi poter sceltovi [?] da qualche critico».

dove vengono isolati i due grandi incisori del Seicento francese, Jacques Caillot e Robert Nanteuil, e elencati i meno noti⁴²⁰.

L'appunto del collezionista è il frutto delle impressioni personali della visita alla mostra, ma è sempre una buona occasione per notare somiglianze con i propri dipinti:

Galleria Corsini Roma

Genn[aio] 21

Peter Meert – Bruxelles 1619 – 69

Ritratto di uomo somigliante al mio di marito e moglie già rilevato di scuola spagnuola. L'accentuazione del chiaroscuro nella testa è simile al mio

Scipione Pulzone _ Bel ritratto di un cardinale molto fine
sembra fiammingo

Nella sala delle incisioni esposte belle prove dei primi artisti francesi dai sec. XVI al XVIII.

Rob. Nanteuil 1630 – 78 – finissimo

Michele Dorigny 1616 – 57

N di Poilly 1626 – 96 – fine

Jacques Bellange 1594 – 1638 (originale per fattura larga)

Ant[oine] Masson 1636 – 1700

Pietro Lombard 1613 – 82

Claude Mellan 1601 – 88

nei ritratti effetto di chiaroscuro sobrio e largo

Pierre Bebriette 1598 – 1636

Fran[çois] Spicone 1580 – 618 – fiacco e soprattutto nei panneggiamenti

Jacques Callot 1592 – 635

Michel Lasne 1596 – 635 – fase della scuola fiamminga energica

Valerant Vaillant 1623 – 77 – fine ma nero

Giov[anni] Morin 1608 – 666

Luigi Cossin 1633 – 79 (modelli oreficerie e ritratti)

Nicolas Chapron 1599 – 622

Fran[çois] Collignon da Cason dalla Bella 1621 – 94

Claude Gellé 1600 – 78

Gerardo Scotin da N. Laurat 1642 – 1718⁴²¹

‘Attribuzioni probabili del ritratto di marito e moglie...’

All'occasione della visita della mostra di Palazzo Corsini, si può legare un appunto del collezionista, che riprende quanto detto a proposito del confronto fra il *Ritratto* di Pieter Meert ‘veduto’ a Roma e un dipinto in collezione:

Attribuzioni probabili del ritratto di marito e moglie di scuola fiamminga⁴²² già ritenuto di scuola spagnuola _ (N° 174 del catalogo)

A Van der Venne 1589 – 1662

Thomas de Keynes 1596 – 1667

Jan Vespronck 1597 – 1662

⁴²⁰ Vedi G. Mariani, *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni. 1895 – 1975*, Roma [?] 2001; E. Borsellino, *Adolfo Venturi direttore della Galleria Nazionale di Arte Antica “già Corsini”*, in ‘Annali di critica d’arte’, 8, 2012, pp. 319-417.

⁴²¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo ‘Corrispondenza’, busta 25

⁴²² A matita blu: cerchiato: ‘fiamminga’; aggiunto a margine: ‘Olandese’

Jacob Adriaensz Backer 1608 – 1657
Michael Sweerts um 1650
Barent Fabritius 1636 – 1673⁴²³

Peter Meert _ Bruxelles 1619 – 1669 – veduto un ritratto di costui nella Galleria Corsini a Roma
Gennaio 1902⁴²⁴

Il quesito attribuzionistico si scioglie qualche anno dopo, con la visita di Reginald Hughes, il cui biglietto si conserva a villa Bordonaro. Sul retro di esso il collezionista ha scritto:

7 aprile 1908.
Vecchio conoscitore di dipinti
antichi⁴²⁵. Attribuisce a Jan
Verspronck allievo di Frans Hals
il n. 174_ ritratto di marito
e moglie di scuola olandese⁴²⁶

Bruges

9 Genn[aio] 1902

Venuto a visitare la Galleria un giovane signore (con moglie) dimorante Hotel des Palmes, da Bruges invitandomi a inviare ivi per l'esposiz[ione] di Arte primitiva che seguirà in quest'anno, parecchi dei miei quadri fra cui il Gerard David che egli crede sia un Peter Christus.

Sebbene sia difficile identificare questo «giovane signore (con moglie)», il senatore dovette rifiutare l'invito: il suo nome non compare nella *tabula gratulatoria* del catalogo della mostra di Bruges. Con più di quattrocento dipinti esposti, da Jan Van Eyck al tardo Maniersimo, l'esposizione fu di certo l'occasione d'oro per un'intera generazione di conoscitori di pittura fiamminga⁴²⁷.

Un appunto simile a quelli che abbiamo visto per altri pittori si lega con facilità a questo momento di interesse per i primitivi fiamminghi. È scritto in seguito alla celebre mostra che si tiene a Bruges nel 1902.

Maestro des Demi-Figures o des femmes a mi-corps

⁴²³ Tutti i nomi di questi artisti olandesi sono scritti a matita blu. Accanto ai nomi di 'Jan Verspronck' e 'Jacob Adriaensz Backer' si trova una 'v' a matita rossa.

⁴²⁴ A matita

⁴²⁵ A penna

⁴²⁶ A matita. L'appunto del collezionista e il biglietto da visita si conservano in Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 26

⁴²⁷ *Exposition des Primitifs flamands ed d'Art ancien. Bruges. Première section : tableaux. Catalogue*, catalogo della mostra (testo di W. H. J. Weale, Bruges, 15 giugno – 15 settembre 1902), Desclée, De Brour & C., Bruges 1902, pp. 145-149. La mostra diede luogo a una serie di pubblicazioni: al catalogo ufficiale sopra citato, che riportava le attribuzioni dei proprietari delle opere, ne seguì uno critico: G. H. de Loo, *Bruges 1902. Exposition des tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue critique. Précédé d'une introduction sur l'identité de certains maitres anonymes*, Gand, Siffer, 1902; per l'occasione, il fotografo di Monaco Bruckmann realizzò un catalogo di 198 fotografie in folio, stampate al carbonio (*Bruckmanns Pigmentdrucke nach Gemälden alter Meister auf der Ausstellung zu Brügge 1902 (Exposition des primitifs flamands)*, München, Bruckmann [1902]); in un saggio-recensione di cinquanta pagine, Max J. Friedländer (*Die Brügger Leihausstellung von 1902*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', 26, 1903, pp. 66-91 e 147-175; edito anche come fascicolo, in Berlin, Georg Reimer, 1903) tratta per la prima volta in modo esteso l'arco di pittura fiamminga che sarà materia dei suoi studi seguenti, fino al formidabile *Die altniederländische Malerei* (14 voll., Berlin, Cassirer e Leiden, Sijthoffs, 1924-1937).

I quadri di questo maestro punto apprezzati nei tempi andati furon messi in coincidenza e fatti segno di ammirazione forse eccessiva nel 1902 all'Esposizione dei primitivi fiamminghi⁴²⁸ a Bruges. Il Prof F. Wickhoff cercò di identificare, con argomenti molto discutibili, cotesto maestro anonimo, con il noto Jean Clouet.

Il quadro del Maestro delle mezze figure esposto a Bruges, apparteneva alla Collezione Pacully, rappresenta una donna che scrive ed è di dimensioni 57 x 43 centim. È riprodotto a pag. 68 (Hymans L'exposition des primitifs flamands a Bruges), nel Catalogo (Collection Pacully pag 16) ove figura pagato fr[anchi] 18180 da Groot. È riprodotto pure nella Revue de L'Art del 10 Ag[osto] 1902 pag 112, nella Gazette des Beaux Arts fas. Ottobre 1902 pag 297⁴²⁹

Il dipinto della collezione Pacully citato dal collezionista figurava alla mostra di Bruges⁴³⁰ e alla vendita della collezione⁴³¹: godeva in quegli anni di una notevole fortuna.⁴³²

I coniugi Waterfield

Ho ritrovato un fascicolo di tre lettere tenute insieme da una legatura segnalante «Lettere di Cose d'Arte. Monsignor Di Marzo (Antonello) Berenson (raccomandaz[ione] Waterfield Varvaro Autori quadri della Chiesa alle Croci». In questa ricerca si presentano scorporate, secondo l'ordine cronologico ricostruito.

In una piccola busta, «vista [il] 5 dic[embre] [1]902 da Falconara», è contenuta una lettera di presentazione di due «amicissimi», di mano di Berenson:

Illustrissimo Signor Barone.

Mi permetto di presentare a V. S. i miei amicissimi il Signor e la Signora Waterfield. Il Signor è pittore e la Signora scrittrice. Stanno preparando un libro su Palermo in una serie inglese nella quale la Signora ha già scritto due volumi, uno sopra Perugia e l'altro su Assisi. Lei, Signor Barone, potrà essere di massimo ajuto ai miei amici nelle ricerche ed indagini che devono fare e per la storia e per l'arte di Palermo. Poi vorranno certamente visitare e studiare sua pregiosissima collezione di quadri ed oggetti d'Arte.

Spero che Ella non mi avra completamente dimenticato. Spero sempre di andare in Sicilia, ma negli ultimi anni mi sono trovato in mezzo di lavori che non mi permettevano di muovermi.

Con tante grazie anticipate, e tanti saluti,

Suo devot[issi]mo

B Berenson

Nella busta, si conserva un biglietto da visita di

M^r Aubrey Waterfield
Villino Derix
Via Serradifalco
Olivuzza⁴³³

Aubrey Waterfield (1874 – 1944) e Lina Duff Gordon (1874 – 1964) abitavano dunque nel villino Derix di via Serradifalco, nella contrada Olivuzza, dove la moda della villeggiatura era stata impiantata prima dai Withaker di villa Malfitano e poi dai Florio. I libri citati da Berenson, «in una

⁴²⁸ Cancellato, a penna: Fiam.

⁴²⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 22.

⁴³⁰ *Exposition des Primitifs flamands ed d'Art ancien. Bruges* cit., p. 101, n. 265; G. H. de Loo, *Bruges 1902. Exposition des tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue critique* cit., p. 69.

⁴³¹ *Collection Émile Pacully. Tableaux Anciens et Modernes* cit., p. 17, n. 3. Nel catalogo della vendita di sua proprietà, il collezionista ha ribadito a matita prezzo («18.180») e nuovo proprietario («Groot»).

⁴³² H. Hymans, *L'exposition des primitifs flamands à Bruges*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1902, p. 68; 'Revue de l'art', agosto 1902, p. 112; 'Gazette des Beaux-Arts' 1902, ott. 1902, p. 297.

⁴³³ L'indirizzo è a matita. Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 23.

serie inglese», fanno parte della collana sulle *Mediaeval Towns*, che comprende le due pubblicazioni della Waterfield su *The story of Perugia* (1898, in collaborazione con Margaret Symonds e illustrata da Helen James) e *The story of Assisi* (1900, illustrata dallo stesso James e da Nelly Erichsen), per i tipi della casa editrice londinese di J. M. Dent. Sono libri che hanno un discreto successo, se si pensa che il primo è già giunto alla quarta edizione.

La storia di Lina si intreccia a quella di Berenson grazie alla sua madrina Janet Ross (Londra, 1824 – Firenze, 1927), che la adotta all'età di sedici anni, sottraendola sostanzialmente a un'esistenza destinata al convento.

Quanto al libro di Lina su Palermo, ne parla ancora Tina Scalia Whitaker in una lettera del maggio 1908, ma, a quanto pare, non vide mai la luce. In quei giorni invece, il pittore Aubrey era stato assalito da una violenta febbre, nel corso di una marcia da Marsala a Palermo sulle tracce dei garibaldini, insieme a Bertrand Russel e George Macaulay Trevelyan⁴³⁴. Quest'ultimo infatti raccoglieva materiale per il libro su *Garibaldi and the Thousand* (1909, traduzione italiana 1910).

La corrispondenza di Lina Waterfield si conserva al British Institute of Florence: vedere le lettere nel 1902 – 1903 se si trova qualcosa sui Bordonaro.

Franz Dülberg: un'attribuzione alla bottega di Cornelis Engebrechtsen

Un'altra busta ritrovata conserva la «Richiesta del D[otto]r Dülberg di Monaco di far eseguire la fotografia del mio S. Cristoforo di Patinir»:

Munich, Leopoldstrasse 70. II^r
le 21. avril 1902.

Monsieur le Baron,
pendant ma visite à Votre précieuse collection, en mars 1900, j'étais vivement intéressé par un tableau représentant S^t Christophe dans un paysage, tableau que je croiais pouvoir attribuer à Engelbrechtsen (N° 39 de Votre galerie).

Or, maintenant je prépare, avec le concours de la maison H. Kleinmann & C^o, éditeurs, une publication des tableaux, dessins etc. se trouvant en Italie de maîtres hollandais primitifs, et nous serions heureux, mes éditeurs et moi, d'y pouvoir donner aussi la reproduction de ce tableau-là de Votre collection.

La maison Kleinmann ferait faire la photographie ou par un photographe envoyé par l'agence qu'elle entretient à Milan, ou par un photographe résidant à Palerme.

Veuillez adresser Votre réponse à :

MM. H. Kleinmann & C^o,
éditeurs
à Haarlem (Hollande)
Spaarne 25, 27.

Je profite de cette occasion pour Vous exprimer, une fois de plus, mes bien vives remerciements de Votre si aimable accueil.

Agréé, Monsieur le Baron, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

⁴³⁴ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano* cit., pp. 302-304.

le docteur Franz Dülberg

Il giorno stesso in cui legge la lettera, ‘vista 1° Mag[gio] 1902’, il collezionista si mette a scrivere le due risposte. Di entrambe si conservano le bozze:

Palermo 1° Mai 1902

M^r Le Doc.^{eur} Franz Dulberg
Berlin

En conformité de v[otre] demande je m’empresse d’écrire à M^r [spazio vuoto] que je consente à⁴³⁵ lui laisser prendre la photographie du tableau n. 39 de ma collection que vous croyez de Engelbrechtsen et que d’autres assignent à Patinir ou à Bosch. Ici il n’y pas de photographes habiles pour les tableaux aussi je fut obligé il y a trois ans de m’adresser à la maison Alinari de Florence pour faire photographier quarante de mes tableaux.

Toujours disposé à vous rendre service agréer l’expression de ma profonde considération

Palermo 1° Mai 1902

Ms^s H. Kleinmann & Co éditeurs
(Hollande) Haarlem
Spaarne 25, 27⁴³⁶

De part de M^r Le D^r Franz Dülberg de Berlin je m’empresse de vous informer que je n’ai pas de difficulté à vous permettre de faire prendre la photographie du tableau de ma collection (No 39. S^t Christophe) qu’il croit de Engelbrechtsen. Ici on⁴³⁷ ne trouve pas d’habiles photographes pour le tableau et j’ai été obligé de m’adresser à la Maison Alinari de Florence pour faire⁴³⁸ photographier une⁴³⁹ quarantain de pièces de ma galerie. Agréez mes salutations distinguées

Nonostante la disponibilità manifesta del collezionista, l’operazione fotografica non dovette andare a buon fine se, tre anni e mezzo dopo, Dülberg invia una *Postkarte* di risposta da Monaco:

Munich (Bavière) Leopoldstrasse 70. II^{reichs.}
le 14. octobre 1905.

Monsieur le Baron,

Vous aviez, il y a cinq ans, l’extrême obligeance de me montrer personnellement Votre précieuse galerie de tableaux. Dans cette galerie, un tableau, le N° 39. Représentant S^t Christophe dans un paysage, m’a spécialement intéressé. Je l’avais attribué au peintre hollandais Cornelis Engelbrechtz. (1468 – 1533). Comme je prépare, depuis longtemps, une publication de tableaux des maîtres hollandais primitifs qui se trouvent en Italie, je Vous serais infiniment obligé de la permission de le faire photographier par un des photographes qui se trouvent à Palermo. Nous sommes maintenant en possession de tous les clichés nécessaires, exceptés seulement Votre tableau et un tableau du Musée de Palermo. En attendant Votre réponse, je suis, avec l’assurance de ma considération la plus distinguée, le Docteur F. Dülberg

E la bozza di risposta, stesa con grafia ancor più rapida delle prime, ribadisce il consenso:

Sig. Dott Franz Dülberg
Munchen (Baviera)
Leopoldstrasse 70 II⁴⁴⁰

⁴³⁵ Cancellato: ‘ce que il envoie un photographe pour’. Non cancellato, ma appartenente alla redazione cancellata: ‘prendre’.

⁴³⁶ Aggiunto in seguito.

⁴³⁷ Cancellato: ‘il’

⁴³⁸ Cancellato: ‘avoir les’

⁴³⁹ Cancellato: ‘l’

⁴⁴⁰ Sul retro del foglietto

Je me souviens bien de v[otre] aimable visite il y a 5 ans, e[t] c'est avec plaisir qu'en reponse à v[otre] carte postale du [spazio vuoto] je vous accorde la permission de photographier mon petit tableau de S Christophe que vous attribuez à Engelbrechtsen Cornelis⁴⁴¹ et que dans ma collection figure pour Patinir

Agreez

Pal[erme] 19 Oct[obre] [1]905⁴⁴²

Nel 1899, Franz Dülberg aveva trattato, come tema della sua dissertazione inaugurale alla docenza, la pittura della Scuola di Leida, e in particolare due artisti, Gerardus Leydanus e proprio Cornelis Engebrechtsz⁴⁴³. Il libro che ha in preparazione – uscirà a Haarlem nel 1907, con il titolo di *Frühholländer in Italien* – è il terzo volume di una serie sulla pittura olandese dal 1450 al 1550 (*Frühhollaender (1450 – 1550)*): le prime due uscite, segnalate nella lista di pubblicazioni disponibili dell'editore Kleinmann, riguardano *Die Altarwerke des Cornelis Engebrechtszoon und des Lukas von Leyden im Städtischen Museum zu Leiden* (25 tavole e testo) e la *Althöllandische Gemälde im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht* (25 tavole e testo). La copertina è di un'eleganza ormai tutta *art nouveau*. Dülberg spiega che le sue conoscenze sono frutto di un viaggio condotto nella penisola dall'ottobre del 1899 al giugno 1900, «von Mailand bis Palermo» (p. 5). Ringrazia «Herr Baron Chiaramonte-Bordonaro», subito dopo il Marchese Durazzo Pallavicini di Genova e i principi Corsini di Firenze (p. 6). Palermo ha una sua simpatica centralità: le prime tre tavole riproducono *Il Trionfo della Morte* di Palazzo Sclafani (fotografie Alinari: un intero, senza la banda decorativa in basso, e due riproduzioni della parte sinistra e destra dell'affresco), attribuito a un *Holländischer Meister vor 1450 (?)*. E la chiave di lettura del dipinto è entusiasticamente decadente: il più antico monumento della pittura olandese su suolo italiano è al tempo stesso il più strano, il più carico di mistero, il più potente⁴⁴⁴. Non mancano riferimenti iconografici al Camposanto pisano, o a un'altra personificazione della Morte, altrettanto scheletrica, di un disegno a carboncino di Dürer chiamato da Dülberg «König Tod», passato al British Museum nel 1895⁴⁴⁵. Ma la linea tedesca, per Dülberg, conduce alle «Kriegs» di Arnold Böcklin e Franz von Stuck, e non ha relazione alcuna con l'affresco palermitano. La cultura in gioco è un'altra: potrebbe trattarsi di un pittore olandese, che apprende i rudimenti del mestiere presso Van Eyck e si affina con Claus Sluter⁴⁴⁶. Nel riferire i dati storici, Dülberg cita il libro di Di

⁴⁴¹ Con grafia diversa, redazione successiva.

⁴⁴² Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 24

⁴⁴³ F. Dülberg, *Die Leydener Malerschule. I. Gerardus Leydanus. II. Cornelis Engebrechtsz. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde von der Philosophischen Facultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin genehmigt und nebst den beigefügten Thesen öffentlich zu verteidigen am 18. Januar 1899*, Berlin 1899

⁴⁴⁴ «Das älteste Denkmal holländischer Malerei auf italischem Boden ist zugleich das weitaus eigenartigste, rätselvollste und mächtigste», F. Dülberg, *Frühholländer III. Frühholländer in Italien*, Haarlem 1907, p. 6

⁴⁴⁵ Londra, British Museum, 1895-9-15-971, 211 x 265 mm; con il monogramma e datato 1505. Considerato autentico da tutti i repertori sul maestro di Norimberga, tranne dai coniugi Tietze, cfr. da ultimo W. L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, v. II: 1500-1509, New York 1974, n. 1505/24, pp. 884-885.

⁴⁴⁶ «Die Annahme, dass ein holländischer nur halb mit den Errungenschaften der van Eyck vertrauter Künstler dieses Werk in fernen Süden geschaffen habe, hat nach dem Vorgange eines Claus Sluter zum Mindesten nicht Unmögliches», F. Dülberg, *Frühholländer III. Frühholländer in Italien*, Haarlem 1907, p. 7.

Marzo che già conosciamo: *La pittura in Palermo nel Rinascimento*. Non è forse esagerata dunque la caratterizzazione, chiaramente spregiativa, di Dülberg espressa dal maggior conoscitore di pittura fiamminga del primo Novecento, Max J. Friedländer: «non solo storico dell'arte, ma anche poeta»⁴⁴⁷.

Mengoni Ferretti

Anche un collezionista marchigiano amico di Bordonaro gli scrive in questi giorni:

Castelferretti (Marche)
27 Giugno 1902.

Barone Gent[ilissi]mo

Trovandomi a casa per un lungo e non desiderato congedo (una malattia che, fortunatamente, va scomparendo) per passare il tempo mi son messo a riordinare i nostri quadri. Nel passarli in rivista mi sovvenni dei due di cui Lei possiede le teste e che considera di buon autore. Ne ho fatte fare le fotografie e mi permetto mandargliene in pacchetto separato le copie. Su di esse ho scritto le dimensioni per vedere se corrispondono con quelle delle teste da Lei possedute. Nel nostro catalogo figurano al N. 66 e son detti rappresentare l'uno S^{ma} Barbara e l'altro S. Giovanni Apostolo, autore Pietro Perugino.

Colgo quest'occasione per pregarle a voler far gradire alla genti[lissi]ma Baronessa i miei omaggi ed i saluti di mia moglie che vuol essere ricordata anche Lei. Entrambi poi Le saremo gratissimi se vorrà ricordarmi a tutti i suoi, sempre gratissimi e memori delle gentilezze da Loro ricevute costì e delle loro innumerevoli e cordiali amabilità.

Con la maggiore considerazione me Le professo

Devoto suo
P Mengoni Ferretti

Come esposto nella lettera, le due fotografie, eseguite dalla ditta M. Marino (che ha sede ad Ancona in piazza Plebiscito 5) e stampate su cartoncino, riportano alcune misurazioni eseguite sulle opere di proprietà dei «fratelli Conti Mengoni Ferretti» (scritta sul retro di entrambi i cartoncini). Della *Santa Barbara* viene indicata la «larghezza della testa» (ab: 142 mm, sul margine sinistro), l'estensione orizzontale della testa (cd, 330 mm, margine in alto), la distanza dall'attaccatura dei capelli al naso (103 mm), dall'attaccatura dei capelli al mento (144 mm), dal mento alla punta del piede sinistro (1003 mm, le tre misure sono annotate sul margine destro) e la 'larghezza della bocca' (29 mm, margine in basso). Del *San Giovanni Apostolo*, in realtà un *San Giacomo Maggiore*, la 'larghezza del cappello' (ab, 24 mm, margine sinistro), l'estensione orizzontale della testa (cd, 345 mm, margine in alto), la distanza dal punto inferiore del cappello al mento (mm 155) e dal mento alla punta del piede destro (975 mm, sul margine destro), mentre nel margine in basso sono annotate due ulteriori misure, la 'larghezza della bocca' (30 mm) e l'«altezza dell'orecchio» (43 mm).

Nel retro della fotografia del *San Giovanni/Giacomo*, il collezionista ha scritto «frammenti miei in legno 0,30 x 0,37» e nella busta ha specificato che le opere Mengoni Ferretti sono su tela⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ «[...] Franz Dülberg, der nicht nur Kunsthistoriker sondern auch Dichter war [...]», M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei. Pieter Bruegel und nachträge zu den früheren Bänden*, v. XIV, Leiden, Sijthoff, 1937, p. 73. È una considerazione espressa nel momento in cui Friedländer riporta l'ipotesi di Dülberg secondo cui l'iscrizione dell'*Altare di Gand*, che ricorda Hubert e Jan Van Eyck, come autori dell'opera sarebbe un falso.

⁴⁴⁸ Archivio privato Chiamonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 27

Della collezione Mengoni Ferretti esiste un catalogo, inviato al senatore e conservato ancora oggi nella biblioteca Bordonaro.

Gioacchino Di Marzo su Antonello da Messina

Nel dicembre del 1902, al Castello di Falconara giunge una missiva che riporta il collezionista nel cuore delle ricerche di Di Marzo sui primitivi siciliani:

Messina, 12 XII. '902

On. Signor Barone,

Ho trovato un atto pubblico, da cui si rileva che Antonello da Messina nel 1473 dipingeva per la chiesa di S. Giacomo in Caltagirone magnam iconam, di cui si era stabilito il prezzo in onze 45. Io andrei costà volentieri a far le opportune indagini: ma spiritus promptus est, caro autem infirma. Vorrebbe in vece andarvi la S. V. III.^{ma} per cercare almeno di ripescare avanzi di sì grande opera? Ovvero avrebbe qualche persona costà, di cui potrebbe fidarsi, senza però profferire il nome di Antonello?

Io domani mi restituirò a Palermo, dove potrà scrivermi. _ una stretta di mano dal

Suo dev[otissi]mo

G. Di Marzo

Non è noto se questa vicenda, di certo interessante, abbia conosciuto ulteriori sviluppi.

All'apice della notorietà (1903 – 1905)

1903

Sulla vendita della collezione Pacully

In agosto il collezionista è a Palermo. Riceve infatti il catalogo della vendita della collezione Pacully, che si tiene il 4 maggio e scrive, a distanza di qualche mese, una lunga nota nelle pagine precedenti il frontespizio. È un brano che permette di capire quanto Bordonaro fosse addentro alle dinamiche delle vendite, anche se in ritiro riguardo all'attualità:

Pacully pare sia stato più mercante che amatore.

La vendita della presente collezione nota e pregevole, ebbe esito anormale (v. Bulletin de l'Art Ancien et Moderne du 9 Mai 1903) sia per la dichiarazione del perito Haro che non garantiva le attribuzioni, sia per le proteste e riserve di Lafenestre e Leprieur per aver visto nel presente catalogo riprodotti senza loro autorizzazione, articoli di critica d'arte pubblicati nell'Oeuvre d'Art concernenti questa collezione, articoli riprodotti con modificazioni che svuotarono il senso e la portata dei medesimi. Di conseguenza quantunque il verbale della vendita porti un ricavato di oltre fr. 319 mila, la verità si è che pochi quadri furono realmente venduti e la maggior parte rimasero al proprietario.

Palermo 2 Ag[osto] 1903

Bor[donaro]⁴⁴⁹

Un viaggio del 1903: 'Bâle, Zurigo, Paris, Torino, Firenze etc.'

In una busta acquistata allo Schweizehof, nella località di villeggiatura svizzera di Neuhausen am Rheinfall, il collezionista ha conservato alcuni 'Appunti d'Arte. Bâle, Zurigo, Paris, Torino, Firenze etc.' del 1903. Seguendo l'ordine delle città visitate, per primo troviamo un appunto a matita, redatto sulla carta dell'Hotel des Trois Rois di Basilea:

Subleiras

A sinistra massa bianca del Gruppo di 6 figure che contrasta col gruppo di 1° piano in cui campeggia rosso e giallo. Fra l'imperatore Valente e il sacerdote che alza le spalle, scorgesi testa di vecchio in fondo ben chiaro. Angeli abbracciati in cui vedonsi i 4 piedini. Fattura più fine e più chiara del mio.

Bianco

Colori rosso

giallo

blu soltanto il pagetto di 1° piano che offre pani?

⁴⁴⁹ Nota manoscritta in *Collection Émile Pacully. Tableaux Anciens et Modernes des Écoles Allemande, Espagnole, Flamande Française, Hollandaise, Italienne, etc. dont la vente aura lieu Galerie Georges Petit. 8 rue de Sèze, 8 Le Lundi 4 Mai 1903, à 3 heures*, [Paris, Imprimerie Georges Petit, 1903]. Il collezionista indica i prezzi delle opere a margine di diverse voci di inventario o accanto alle riproduzioni. Indica il nome dello stesso acquirente e i relativi prezzi per una *Pietà* assegnata a Gerard David (17.000 franchi, n. 23, p. 54), per una *Raccolta della Manna* di Rubens e Breughel dei Velluti (43.500 franchi, n. 29, p. 62); il nome di «M[arqu]is de Biron» per un *Baccanale* di Rubens (9200 fr., n. 30, p. 64); a «Haro» va un *Incontro con la flotta turca* di David Teniers (fr. 5500, n. 35, p. 69); ancora di Hofstede de Groot, per una *Adorazione dei Magi* castigliana (fr. 5900, n. 47, p. 91); di Haro per un *Cristo che benedice le donne* di Pedro da Cordova (fr. 1680, n. 48, p. 92), per il *Ritratto dell'Infanta Isabella-Clara-Eugenia* di Bartolomeo Gonzalez (fr. 11.000, n. 49, p. 93), per il *Ritratto di Garcia della Prada* di Francisco Goya (fr. 34.500, n. 50, p. 94), per un *San Sebastiano* di Ribera (fr. 11.000, n. 53, p. 96).

Sul retro del foglio a righe si trova una lista di fotografie di opere redatta a matita, tutte conservate al Louvre, e forse redatta in previsione o in seguito a una visita:

Fotografie

Portrait de Charles V _ Sala Van Eyck
Adrien Van de Venne _ Sala Moor
Guercino _ I Santi protettori di Mantova nel Salon Carré
Coytel _ ritratto uomo – vigorosissimo e chiaro
dubito sia fiammingo e non francese

Sempre su carta dello stesso albergo, è un appunto che riporta una scoperta avvenuta al museo di Basilea:

Nella Sala dei disegni havvi un disegno antico segnato
HHW

HH

portante sotto lo scritto Hans Jorg Wancuwetch
l'altare von Basel
Pietà n/ Hans Holbein

rappresenta il Cristo morto sulle ginocchia della madre la quale lo guarda in atteggiamento straziante a mani giunte colla bocca aperta. parmi somigli al mio Holbein specialmente la mossa del corpo che è disegnato sino alle ginocchia, il braccio cascante, la forma rigida della mano in cui il pollice e l'indice arrivano a congiungersi⁴⁵⁰.

Non trovo il nome di Wancuwetch nei dizionari degli artisti.

La marca HH è di Hans Holbein il giovane (Bruillot pag. 292) ove è detto che altra marca simile trovasi in un quadro nella Galleria Schleisheim presso Monaco rappresentante S. Girolamo e che è copia fatta dall'originale di Quentin Massis.⁴⁵¹

Nella carta di un altro *grand hôtel*, il Baur au Lac di Zurigo, il collezionista ha riportato le sue impressioni in seguito a una visita museale, che contiene anche l'unico giudizio sull'arte a lui contemporanea sinora noto:

Zurigo 7 Sett[embre] [1]903

Kunstlergut. Collez[ione di] alquanti quadri moderni e pochi antichi. Notai

Arnold Böcklin di Bâle. Der Krieg pittura fantastica, colorito smagliante in certi punti ma crudo, disegno scorretto.

Altro quadro del med[esim]o Satiro fra Ninfe. Contrasti di colore esagerati, macchie scurissime e matte. Notabile color carne delle ninfe e specialmente trasparenza di esse attraverso un velo color rosso vivissimo che copre dal cinto in giù una ninfa. Disegno corretto sebbene non preciso.

N. V. Diaz⁴⁵². Piccolo quadretto con figurine avente per fondo un paese di fattura squisitamente larga, disegno corretto, chiaroscuro ammirabile e colore succoso e forte senza nero.

Sofonisba Anguissola _ Mediocre pittura in tela nella quale ravviso il ritratto dell'artista avente una ventina d'anni di meno di quello del disegno di Van Dyck

Il cartellino dice

Sofonisba Anguissola

Bildnis einer alten Dame

mentre la lettera che la dama porta in mano ha l'indirizzo seguente:

Alla Ill. Mag. ^{ca} S ^d Catolica

Barbara Anguissola

⁴⁵⁰ Nelle tre righe sotto, si trova un piccolo schizzo del Cristo morto e della Madonna alle sue spalle.

⁴⁵¹ È probabile che quest'ultima parte sia stata redatta in un secondo momento, a Palermo, consultando i volumi della biblioteca.

⁴⁵² Narcisse Virgilio Diaz de la Peña (Bordeaux 1807 – Menton 1876)

onde non ve dubbio che essa sia il ritratto di lei ma dal merito del dipinto non mi pare sia un autoritratto
Franz Stuck _ Pittore moderno di costì havvi qui un quadro stante in alto rappresentante una donna che offre il dorso.
Buon disegno e chiaroscuro. Colore terso. Nelle fotografie dei suoi quadri egli guadagna come il pittore inglese Burne Jones.

Due giorni dopo, il collezionista è a Schaffhausen, alloggiato all'albergo di Neuhausen sulle cascate del Reno.

Sciaffusa 9 Sett[embre] [1]903

Kunstsaal _ Istituz[ione] privata contenente alquanti quadri moderni e pochissimi antichi fra i quali notai il N° 23
Joh. Fried Weltstein di Basel geb[oren] 1647 Ritratto di Corrado Amman di 29 anni. pittura vigorosa che si direbbe di scuola spagnuola che ricorda la maniera di Velasquez o meglio di Murillo.

Non abbiamo notizie sul soggiorno parigino, che dovette protarsi per circa quindici giorni, dalla metà di settembre circa agli inizi di ottobre, quando si data dell'appunto successivo, steso a Torino. Si può solo desumere una visita, comunque prevedibile, al Museo di Cluny da un biglietto da visita del Direktor Frauberger, «Conosciuto a Parigi il 16 Sett[embre] 1903» (sul retro: appunti, «al Cluny»). Sul retro del foglietto torinese trascritto qui sotto, è semplicemente annotato l'indirizzo di un agente di cambio di Parigi:

(Torino 9 Ott[obre] 1903)

I due quadretti dalla mia Carlotta comprati a Torino sono di Claudio Beaumont allievo di F[rancesco]
Trevisani
1694 – 1766

a Torino Museo. Vi son majoliche di Parma – un vaso bianco⁴⁵³ con decoraz[ione] verde e fiori rosa e gialle pallidi ed un baule ossia misdotta [??] bislunga con verde ed assai centrati segnato R Fabbrica di Parma 1783

Più dettagliati sono i resoconti delle visite nei musei fiorentini, redatte in diversi foglietti separati fra loro. Con ogni probabilità, questi sono appunti stesi direttamente davanti alle opere.

La 'scheda' critica più accurata riguarda il *Cristo nell'orto* di Carlo Dolci, che al collezionista interessa per confronto con il dipinto del suo catalogo al n. 144:

Galleria Pitti

Cristo nell'orto di C[arlo] Dolci

Quadro di dimens[ione] simile al mio forse una piccolezza più grande. Gesù in ginocchio, con testa di profilo curvato, orante colle mani conserte al seno (non giunte) in tunica color lacca i cui chiari sono marcatissimi e danno nel dorato. A sinistra l'Angelo sopra una nuvola nerastra appare in ginocchio colla croce sulla spalla sinistra che sostiene col braccio in ombra, mentre col destro allungato offre un calice dorato e l'angelo ha tunica blu e braccia nude, la sua testa è rivolta di $\frac{3}{4}$, mostra nuda una parte di coscia dal ginocchio in su. Esso stacca su fondo giallo dorato. Il Cristo ha capelli lunghi. Dietro di lui a destra delle fronde di albero che staccano di tono su un fondo grigio di nuvole, le quali a loro volta staccano a far contrasto col fondo giallo dorato in cui spicca l'angelo. Esaminare se il mio possiede delle varianti

Firenze 6 Nov[embre] 1903

Il mio quadro è affatto differente

Pal[erm]o 5 Dic[embre] [1]903⁴⁵⁴

⁴⁵³ Nel mezzo è uno schizzo del vaso di cui si parla nel testo.

⁴⁵⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 29

Oltre a questa descrizione, attenta agli effetti di contrasti cromatici, il senatore redige un altro testo, ben più rapsodico e di difficile trascrizione, su un dipinto di Girolamo da Carpi agli Uffizi:

Uffizi

Girolamo da Carpi N° 994
1501 – 1569

Intitolato Marta e Maria ma è il Cristo che predica alle turbe ed in prima linea ginocchio in [*sic*] due donne. Fondo architettura che dà nel bistro. Montagna lontana blu verdastra. Alberi lontani toccati assai fini. Colori vigorosi e sobrii. Mani con dita affusolate nelle donne, opaci almeno nei panneggiamenti, oltre il blu, rosso arancio cupo paonazzo chiaro vi è un bel verde pistaccio di tono. Panneggi lunghi ma le pieghe in chiuso elegante minute.

Il collezionista elenca le fotografie che ha acquistato e non manca di esprimere suoi giudizi o di indicare confronti da verificare sulle sue opere:

Fotogr[afie] Gall[eria] Corsini

N. 175 And[rea] Del Sarto. S[acr]a famig[lia]. Copia Antica Madonna bambino S Giov[anni] 4 angeli di cui uno a destra ritto presentando fianco e dorso (molto scura) raffrontata colla mia comprata a Roma su tela⁴⁵⁵
Crocifisso di Giotto. S. Marco⁴⁵⁶

Uffizi

Giov[anni] Ant[onio] Sogliani
Capponi) Raff[aellino] del Garbo
Rosso Fiorentino
Maritto di Nardo
Lorenzo di Bicci
Vecchietta
A[ndrea] del Castagno. Crocifisso e 4 Santi ?
Granacci
Spinelli Aretino Crocifissione

Accademia

Pietro Cavallini Trittico
Lorenzo Monaco
Ambrogio Lorenzetti
Puccio di Simone
Nicolò di Spinello Aretino
Agnolo Gaddi
Spinello Aretino
Madonna di Giotto (dettaglio)
Gesù Crocifisso fra le marie pianto⁴⁵⁷
Berlinghieri Bonaventura
Brina Fr[ancesco] (Vergine somiglia mio dell'anticamera Sec. XVII ?
Baldovinetti Alessio. SS^a Trinità
Ligozzi Jacopo. Scuro ma fine
Santi di Tito ingresso Gesù Gerusalemme (chiaro)
Cristof[ano] Allori Adoraz[ione] Magi. Sobrio
Cresti Don[at]o Assunzione (chiaro e vigoroso)
Allori Aless[andro] Assunzione
Naldini (vi è niente?)
Pontormo
Cosimo Rosselli

Bargello

Pierino da Vinci bassorilievo Morte Conte Ugolino simile al dipinto mio

⁴⁵⁵ A matita

⁴⁵⁶ A penna, poi barrato a matita

⁴⁵⁷ Un disegno di una cornice polilobata precisa il formato dell'opera.

Medaglia di Adriano VI con naso aquilino, e la gobba specialmente nella parte superiore del naso
(Uffizi)

Adriano Manglard di Lione Marina simile a quella di Falconara

Rutilio Manetti. Suo ritratto ricorda il mio comprato a Firenze di Antinori. Di questo autore generalmente tenebroso ricordo aver visto un bel quadro chiaro⁴⁵⁸

E infine, un *memorandum*:

Confrontare i seguenti quadri di cui ho le fotografie, coi miei che li ricordano

S. Girolamo di Luini (Museo Poldi Pezzoli di Milano)

Trinità di A. Baldovinetti (Accademia di Firenze)

«Fotografie fatte da Ciccio della Madonna Giottesca»

Mentre il collezionista è a Parigi, riceve una lettera da «Ciccio», partita da Palermo il 29 settembre 1903 e recapitata all'Hôtel de Bale. Nella busta, ha poi ricordato l'oggetto della conversazione: le prime prove fotografiche sulla *Madonna con Bambino* acquistata di recente a Firenze (cfr. *Una Madonna con Bambino fra Giotto e Bernardo Daddi* e scheda n. 419 – la foto è riprodotta alla **tav. CXXII**), sebbene poi si ceda il passo all'evocazione di una vicenda domestica luttuosa.

Palermo 29 Sett[embre] 1903

Caro Papà,

La ringrazio della cartolina che volle dirgermi per dimostrarmi di aver gradito la fotografia del suo Rubens. Tanto il dipinto come il facile mezzo che per illuminarlo offre la sua galleria, mi hanno aiutato in questo primo esperimento di fotografia stereomatica. Dico primo dopo il famoso insuccesso di Falconara al quale invero oltre alla insufficiente pratica ed al non adatto materiale contribuì ancora la difficoltà che offriva il soggetto!

Ieri l'altro appena ricevuta la sua cartolina, mi accinsi a fotografare la Madonna Giottesca che mi presentò nuove difficoltà cagionate in parte da riflessi che sul dipinto apporta la cornice ed il fondo dorato. In oltre il differente impasto dei colori di quell'antica epoca arreca nella fotografia delle chiazze che mi sembra difficil cosa far scomparire senza l'artificio e cioè senza qualche ritocco; cosa non ammissibile nella riproduzione dei lavori d'arte.

Le accludo il risultato della prima prova con la isperanza di farne una migliore.

Giornalmente godo apprendere per mezzo della mia cara Sissy le buone nuove di tutti loro. I cari bambini stanno bene. Sissy anche lei sta benino sebbene un po' dimagrita per le incessanti cure prodigate ai suoi figliuoletti che le assorbono tutte le ore e tutti i pensieri.

Quest'oggi per giunta una grave contrarietà è sopravvenuta ad accrescere la nostra costernazione! La suocera della balia del piccolo Gabriele è venuta a parteciparmi la repentina fine della figliuoletta lattante della balia.

Poveretta mi sembra interessante: ma pertanto è giuoco forza farle ignorare tale catastrofe!

Si tratta di dover tutelare la vita di un'altra creaturina. E pensare che eravamo così lieti di veder prosperare il piccolo Gabriele, pensare che eravamo così contenti di avergl procurata una balia tanto difficile a sostituire!

Ho impartito le necessarie disposizioni affinché il triste caso venga celato alla povera balia; ma sarà ciò sostenibile a lungo andare?...

Si figuri... siamo in un mare di confusione.

Eravamo già abbastanza contrariati dal fatto di non esserci stato possibile sin ora di provvederci di una cameriera! Ci siamo proprio insediati in questa sua casa non è vero?

Non trovo parole per ringraziarla di tutto quanto fa per noi e non posso che esternarle i sentimenti della nostra riconoscenza.

Avrei dovuto di già partire per recarmi ad accudire alla vendemmia in Calattubo; ma la cara Sissy si sente troppo sola per rassegnarsi ad una mia prolungata assenza; cosicchè mi limiterò a qualche escursione di un paio di giorni.

Si diverta molto in cotesta bella Parigi e ritorni in florida salute.

A Mamà a Margherita, Lisa, Gabriele ed Annina pregola di porgere i miei più cari saluti e lei riceva un abbraccio dal suo sempre

Aff[ezionatissi]mo e dev[otissi]mo figlio
Ciccio⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 29.

⁴⁵⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 30.

Al viaggio del 1903 partecipa dunque la famiglia al gran completo: il primogenito Gabriele, già sposato con Marianna Alliata di Pietratagliata, detta Annina; più due delle tre figlie: Lisa, cioè Elisabetta e Margherita. È rimasta a Palermo Antonietta, che è la maggiore delle tre: è nata il 9 ottobre 1876⁴⁶⁰.

Chi è dunque «Ciccio»? Verrebbe da pensare, in prima battuta, a un figlio del senatore; ma la famiglia è citata al completo alla fine della lettera. La soluzione all'identificazione sembra venire da una lista di «Fotografie di Quadri della Galleria C. Bordonaro» ultimata dopo il 1906. Qui, alla voce della foto relativa alla *Madonna* giottesca, figura il nome di «Pratameno» – e lo stesso dicasi per un'altra foto (la *Madonna con Bambino*, n. 61). In «Ciccio» va quindi riconosciuto Francesco Papé, figlio del duca di Pratameno, che erediterà il titolo nel 1925 e futuro genero del senatore.

1904

Un ritratto attribuito a Holbein il Giovane

L'unico dipinto importante che il collezionista si assicura è il *Ritratto di un uomo di sessant'anni* che reca un'attribuzione a Hans Holbein il Giovane (n. 423, lire 1600, 75 x 60 cm, **tav. CXXIII**). A Palermo, nel mese di febbraio, avviene solo l'ultimo passaggio, ma la provenienza dell'opera è Catania, in prima battuta, dove un certo Salvatore Ronsisvalle «disse averlo avuto per alienarlo, dalla famiglia Fischetti di colà, la quale lo ebbe da un tedesco che le era debitore per ospitalità al Grand hôtel», come ricorda il senatore in catalogo. A confermare l'importanza del dipinto nelle gerarchie della collezione, oltre al prezzo, arriva la riproduzione fotografica effettuata da Lisa.

Un dipinto di Girolamo da Carpi ricevuto in regalo e restaurato da Cavenaghi

È invece interessante, per capire l'attenzione del senatore al tema della conservazione anche a queste date, la nota relativa a un dipinto ricevuto in regalo in luglio, da certo Salvatore Corvaja. Il vecchio proprietario «fece restaurare» la *Madonna con Bambino e San Giovannino*, che entra in collezione al n. 422, «dal valente Prof. Cavenaghi, il quale la ritenne per opera di Girolamo da Carpi».

Acquisti minori fra il 1904 e il 1905

Una serie di dipinti dovrebbero essere stati acquistati fra il 1904 e il 1905, in prevalenza a Palermo: una *Salomè con la testa di San Giovanni Battista* (dal console inglese Churchill, n. 425, 42 x 30 cm, non è noto il prezzo); dall'antiquario palermitano Sutura, una copia della *Messa di San Basilio* di Pierre Subleyras (n. 424, lire 50, 100 x 54 cm) e una *Adorazione del vitello d'oro*, di scuola veneziana del Seicento (n. 426, 37 x 47 cm, non è noto il prezzo)

1905

«1905. Appunti per Majoliche»

⁴⁶⁰ Francesca Costanzino – Loredana Abbate, *Quella villa nella piana dei Colli... Villa Chiaramonte Bordonaro*, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Architettura, relatore prof. Rita Cedrini, a.a. 1999-2000, s. n. p. (Albero genealogico)

In una busta con quest'intestazione, il senatore vari documenti, che attestano il suo interesse crescente nei confronti della maiolica. Vanno lette in continuità con la corrispondenza con Guillermo J. De Osna, riportata nel capitoletto successivo.

In primo luogo, ha conservato un biglietto da visita, che attesta del suo incontro con il «Direktor Frauberger», dove il titolo indica la Central-Gewerbe-Verein di Düsseldorf; sotto il nome, a matita, Bordonaro ha scritto: «Musée des Arts Decoratifs» e sopra, a penna: «Verrà fra 2 ani a Palermo. Conosciuto a Parigi il 26 Sett[embre] 1903».

Il viaggio parigino ha infatti come suo centro lo studio delle maioliche, condotto dal vero al Musée de Cluny:

Al Cluny

I Mustiens son tutti blu e gli Alesra in blu, giallo e blu.

Vedesi nel catalogo la Zuppiera con disegni in giallo N° 3589 a chi è attribuita.

Io la giudicherei Mustiens. Così pure due piattini N° 3585 – 86 con festoni di fiorellini gialli blu e bruni in foglie verdi portanti stemma con 3 teste.

Ver gravé sus [?] dorure (Art Italien Sec XIV simile al mio grande ma senza colore. Sono frammenti e quadretti disegno mediocre⁴⁶¹.

Verosimilmente, va collocata in questo frangente anche la descrizione di un piatto urbinato del Musée de Cluny:

Cluny. N° 2884 piatto Urbino con giro giallo oro simile ad uno mio. Vi è un frate dinanzi una tavola sulla quale sta nuda in atto di scappare una donna che volge la parte posteriore del corpo al frate che sta in seduto⁴⁶² con una mano rivolta alla donna e coll'altra tenente un sacchetto da cui sono usciti dei tondini gialli che potrebbero essere monete d'oro. Nel piatto vi è scritto

Io son . Fra Facio da le verre

Cape chia pars si

Grate le cape⁴⁶³

Anche a Zurigo il senatore era andato al museo e aveva arricchito le sue vedute in materia di maiolica. In un foglietto, ha ricopiato la marca di un ceramista e in un primo momento aveva formulato un'ipotesi:

H

39

fatto col pennello

parmi majolica Marsiglia o Delft

Sotto, a matita blu, è riportata l'identificazione:

Marca di Hammong di Strasbourg
Sec. XVIII

⁴⁶¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 31.

⁴⁶² Cancellato: «piedi».

⁴⁶³ L'iscrizione è trascritta imitando la grafia antica. Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 31.

Un altro appunto, steso in diagonale rispetto a queste prime note, rappresenta il punto di arrivo critico del Bordonaro sulla maiolica in questione:

Dopo visistato il Museo di Zurigo, non parmi dubbio sia Majolica svizzera. Febb[rai]o [1]904

Un viaggio del 1905 – ad Annecy, in alta Savoia, e Chambéry – si può documentare solamente grazie a un appunto in uno di questi foglietti. È un segno tangibile di quanto Bordonaro in questi anni si dedichi quasi esclusivamente allo studio delle maioliche:

Majoliche ad Annecy
(haute Savoie)

Al Museo trovai belle zuppiere e piatti decorati con fiori stile Marsiglia o Pesaro, ma più ordinari. I coperchi delle zuppiere rappresentavano un frutto massiccio con foglie rilevate portavano il cartellino

S^{te} Catherine

haute Savoie

Altri piatti con piccoli fiori a colori alquanto sbiaditi e con in centro una rosa il cui colore dà nel paonazzo, di fattura ordinaria, portano lo scritto

La Forêt

Al Museo di Chambéry se ne vedono parecchi pezzi

Annecy 13 Lug[lio] [1]905

In un altro foglio di appunti, Bordonaro si riferisce ancora alle stesse maioliche viste a Annecy, ma stavolta cerca di radunare indizi per la comprensione delle maioliche presenti nella sua collezione:

Majoliche

S[an]ta Catherine

(haute Savoie)

Zuppiera con fiori ordinari che sembrano Marsiglia o Pesaro

La Forêt

Piatto con fiori paonazzo e fiorellini a colori sbiaditi

FDC marca in incavo in un piatto majolica di Napoli

N Fondo giallo finemente decorato acquistato da De Ciccio

Credo sia Marca di un Colonnese che tenne sino a metà inoltrata del

Sec[ol]o XIX negozio in Napoli⁴⁶⁴

Maioliche: corrispondenza con Guillermo J. De Osma

Il senatore aveva conservato un fascio di lettere corposo, chiuse da un foglio, che esplicita: «Corrispondenza con G. J. De Osma di Madrid (Fortuny 17)»⁴⁶⁵, ossia con Guillermo Joaquín de Osma y Scull (La Avana, 24 gennaio 1853 – Biarritz, 7 febbraio 1922), importante diplomatico spagnolo ma che qui interessa in quanto collezionista di maioliche. Manca una lettera del 26 gennaio 1903 o del dicembre 1902, di Bordonaro a de Osma: forse così dovette iniziare la corrispondenza. Stando ai ritrovamenti, si comincia da una risposta di de Osma a Bordonaro:

⁴⁶⁴ Tutti i documenti citati in questo capitolo si conservano in Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 31.

⁴⁶⁵ Tutta la corrispondenza con de Osma trascritta di seguito si conserva in Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 35

Monsieur le Baron,

Je trouve votre lettre du 26, au retour d'une excursion en Andalousie : veuillez excuser le retard de ma réponse, qui en est la conséquence, et me pardonner au même temps si je n'ose me risquer à vous écrire en italien.

Je voudrais surtout pouvoir vous répondre, sur le fond quequechose qui peut réellement vous être utile : mais il y a bien peu à dire.

L'histoire de notre faïence à lustre métallique, telle que nous la cénsons, est encore à faire ; et les éléments s'en accumulent sans doute, mais trop lentement au gré de nos souhaits. Tout au plus savons-nous aujourd'hui que Davillier, auquel il faut savoir bien gré de son initialisme et de son enthousiasme, a été souvent induit en erreur : parfois par des renseignements inexacts, et quelquefois par l'élan sympathique de son imagination, plus prompte à la généralisation qu'au contrôle. Lui-même s'en était d'ailleurs aperçu, et les notes qui'il a laissées sont loin d'être aussi affirmatives que les ouvrages publiés. Presque tous ceux qui ont écrit depuis lui, l'ont copié et se copient. Je ne vois guère, chez vous, d'ouvrage récent qui réponde bien à votre désir. Il s'est publié à Barcelone, dans une série de volumes sur les arts industriels, à la manière des Handbooks anglais, un article sur l'art Céramique, par M. Garcia Llansó (c'est le volume VIII de la série *Historia del Arte*, éditeurs Montaner y Simon), où vous trouverez des renseignements intéressants, compilés à côté d'indications qui semblent sujet à caution : en somme, je n'ose pas espérer que cela vous suffise. Je ne vois cependant guère autre chose à vous signaler, en fait de travail d'ensemble.

J'ai de mon côté réuni, depuis des années, toutes les données qui j'ai pu, et je poursuis, à mes vacances, un catalogue de nos azulejos, comme point de départ pour l'étude des pièces de forme. Je me mets, bien entendu, à votre disposition, – très sincèrement, – pour le caso où mes notes pourraient répondre à une question ou résoudre un doute qui se présenterait à votre esprit. Le cas échéant, je vous prie de ne point hésiter à faire état de ma bonne volonté, seule chose, hélas, dont je puisse d'avance vous répondre.

Veuillez agréer, Monsieur et cher confrère en faïences, les assurances cordiales de mes sentiments très distingués

G. J. de Osma

6. 2. 03.

Il Davillier citato dal de Osma è il barone Jean-Charles Davillier autore di una breve *Histoire des Faïences Hispano-Moresques à reflets métalliques* (Paris, Librairie Archéologique de Victor Didron, 1861). Manca ancora una risposta di Bordonaro a De Osma, del 17 marzo, e ritorna a parlare l'esperto collezionista spagnolo:

Madrid

3. Avril [19]03

Cher Monsieur,

votre intéressante lettre du 17 me fait de plus en plus regretter de ne point connaître moi-même la Sicile. Le fait de l'importation

chez vous d'azulejos, au XVII et au XVIII Siècles est fort intéressant : et la survivance de la désignation "mattonelle di Valenza" est bien curieux. Je ne croyais point que notre exportation à l'Italie eût dépassé la fin du XVI^e Siècle.

Il est toujours un peu difficile de se faire une idée exacte, sur une description si exacte qu'elle soit, d'une pièce céramique.

L'inscription que vous avez la bonté de me copier paraît décisive de la provenance du plat : quoique le " d " , et le t du mot Valencia ne soient pas usuels. Si ce n'était l'inscription, j'aurais, moi aussi, cru plutôt à de la fabrication de Savone. Je dois en tout cas vous avouer que j'ai très peu suivi nos faïences de cette époque, et suis par conséquent tout spécialement incompetent à en juger.

J'espère bien que les hasards des voyages vous amèneront un jour à Madrid, où me permettront d'aller à Palerme, pour en

causer mieux : et suis en attendant, cher Monsieur, très cordialement à vous, et à vos ordres

G. J. de Osma

Il Bordonaro vede la lettera con molto ritardo: bisogna credere a quanto scrive lui stesso: «Vista 10 Dec[embre] [1]903». E un'altra missiva del corrispondente spagnolo giunge su carta intestata di «El

Ministro de Hacienda», dicastero che il de Osma resse per poco più di un anno, fra il 5 dicembre 1903 e il 16 dicembre 1904:

Madrid
29 Dec[embre] [19]03

Cher Monsieur

Le sucroit de travail qui m'est actuellement imposé ne m'a pas permis de vous accuser plus tôt la réception de votre très aimable et intéressante lettre. Je ne le fais encore aujourd'hui, que pour mémoire, et en me réservant le plaisir d'en recauser avec vous un jour; mais je tiens, en attendant, à vous envoyer avec tous mes remerciements, mes vœux les plus cordiaux de bonne et heureuse nouvelle année,

G. J. de Osma

La risposta non si fa attendere. La confidenza fra Bordonaro e de Osma dovette aumentare, poiché i due iniziano a scriversi nelle rispettive lingue:

Ecxmo. Sr.
Barón G. Chiaramonte Bordonaro.

Mi distinguido Sr. y amigo:

Recibí su atenta y apreciada esquelá, y me apresuro á decir á Vd. que, con efecto recibí y en casa tengo, las interesantes fotografías que tuvo Vd. la bondad de en viarme. Me prometo sobre ellas cruzar con Vd. alguna impresió, tan pronto como las abrumadoras obligaciones de mi actual cargo, agravadas en los últimos mese por la preocupaciòn y la pesadumbre de desgracias de familia, me consientan espacio, que pueda dedicar á mis aficiones y á mis amigos.

Rogándole perdone que vaya esta carta, por dictarse á taquígrafo, en castellano, queda de Vd. siempre affmo. atento s. s.

g. b. s. m,
G. J. Se Osma,

26-V-904

In risposta il Bordonaro si premura di esprimere le condoglianze:

Pal[ermo] I° Giug[no] [1]904

Ilustriss[imo] Sig[no]re e Amico

Nel rispondere alla preg[iata] sua che mi informa di aver ricevuto le fotografie delle majoliche sulle quali si riserba il suo giudizio, sono dolente di apprendere che alle gravi cure dello Stato siensi aggiunte delle sventure in famiglia che le impedirono di occuparsi dell'argomento.

Voglia quindi scusarmi per avere inconvenientemente turbato il suo dolore e gradisca insieme alle vive condoglianze l'augurio che presto ritorni la pace dell'anima.

Coi sensi di devota stima ossequiandola mi tenga

Dev[oto]

Sig. G. J. De Osma
17 Fortuny
Madrid

Ancora Bordonaro a de Osma:

Cher Monsieur

Palerme le 5 Juillet 1906

Je vous remercie beaucoup pour l'envoi de votre contribution à l'étude de la faïence hispano Moresque, tout en regrettant mon ignorance de votre belle langue qui m'empêche de bien goûter votre travail. C'est consolant de voir s'enrichir tous les jours la bibliographie concernant la céramique. En moins d'un an nous comptons les publications de Van de Put, Gestoro y Perez, Fout y Gumà sur les faïences hispano-moresques & Espagnoes, aussi il faut espérer de voir bientôt se dissiper les ténèbres que enveloppent l'histoire de ces beaux produits céramiques.

Tout en vous renouvelant avec mes remerciements l'offre de mes services, je vous prie d'agréer l'assurance de ma profonde considération

G. C. B.

A S. E.

M^r G. J. De Osma
Fortuny 17
Madrid

N. B. L'opuscolo da lui scritto ed inviatomi porta il titolo *Los letteros ornamentales en la Ceramica Moresca del Siglo XV*

E ancora Bordonaro:

Ill[ustrissi]mo Signore

Palermo 12 M[a]rzo 1910

Non so abbastanza ringraziarla pel gentile pensiero avuto di inviarmi la 3^a parte della⁴⁶⁶ importante pubblicazione dei suoi appunti sulla ceramica Moresca e che trovai qui al mio ritorno dalla campagna. Terrò caro il di lei lavoro per la soddisfazi[one] che mi procura non solo come materia di studio, ma anco come ricordo della sua benevolenza. Nella lusinga di poterle rendere qualche servizio in avvenire⁴⁶⁷, gradisca i sensi della mi[a] distinta stima e considerazione

A S. E.
G. J. De Osma
Madrid
Fortuny 17

Le chiese di Palermo e il Museo Nazionale

Il 27 dicembre 1903 Bordonaro partecipa alle spese per risanare il tetto di una chiesa di Palermo:

Palermo 27 Dicembre 1903

Illmo Sig. Sindaco

Le compiego la trattativa privata del 23 Gennaio 1894 col Sig. Giovanni Rutelli, dalla S. V. richiestami con la preg^a nota del 5 corr., onde disporre il pagamento del residuo delle somme spese per le opere nella chiesa di S. Spirito.
Con ogni osservanza

Devoto
G Chiaramonte Bordonaro⁴⁶⁸

I Fasci siciliani e la protezione a un gabelotto

Sul piano politico, il 1903 è l'anno in cui in Sicilia imperversano le occupazioni dei campi, per le proteste socialiste di Fasci. La posizione di Bordonaro è chiaramente allarmata ed è espressa in una lettera a un avvocato di Butera:

Palermo 20 Febbrajo 1903.
Sig.^r Avv.^{to} Giuseppe Traimiti
Butera

Leggo nel Giornale di Sicilia di jeri sera una corrispondenza di certo *Boscaglia* da costì nella quale si accenna che seicento contadini costituiti in lega, hanno iniziata legale agitazione per la rivendicazione del demanio circoscritto, concessogli da Ferdinando il Cattolico nel 1478.

Desidero essere accertato da lei quanto vi sia di vero in questa agitazione e che cosa intendono per *demanio circoscritto*.

⁴⁶⁶ Cancellato, a penna: «sua».

⁴⁶⁷ Cancellato, a penna: «nel futuro».

⁴⁶⁸ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, copialettere 28, p. 65. La chiesa di Santo Spirito di Palermo, fondata nel 1354 e trasformata radicalmente nella prima metà del Seicento, passa all'Amministrazione comunale nell'800, presumibilmente in seguito alle soppressioni, viene gravemente danneggiata durante la Seconda Guerra Mondiale, infine cade vittima del degrado, nel dopoguerra, probabilmente dovuto alla vicinanza con il mercato del Capo (A. Chirco, *Palermo. La città ritrovata. Venti itinerari entro le mura*, Palermo 1997 (2^a edizione), pp. 150-151). Giovanni Rutelli è uno scultore e architetto, padre del più celebre Mario.

In attesa di leggerla, ringraziandola con anticipazione la riverisco

Dev
G Chiaramonte Bordonaro⁴⁶⁹

L'atteggiamento paternalistico nei confronti di persone appartenenti ai ceti umili si esplicita in una lettera di protezione di un sottoposto accusato di omicidio:

Egregio
Sig. Avv. Cav. Giuseppe Ipp.^{to} Lo Presti
Girgenti

Palermo 6 Maggio 1903

Gentile Sig.^r Avvocato,

Porgitrice della presenta la Sig.ra Benedetta Gagliano moglie di Bonfante Salvatore da Mussomeli, mio gabelloto, la quale si reca costì per provvedere alla difesa di detto suo marito, attualmente latitante, perché colpito da mandato di cattura per pretesa compartecipazione in omicidio.

Mi permetto indirizzarla e raccomandarla vivamente a lei perché voglia aiutarla, in quel che le sarà possibile, ed indicarle occorrendo qualche onesto e valente avvocato penalista che possa assisterla con coscienza.

Sicuro che vorrà accogliere benevolmente tale mia preghiera, ringraziandola con anticipazione si abbia i sensi della mia distinta stima

Devoto
G Chiaramonte Bordonaro⁴⁷⁰

Un episodio di committenza

Un intervento di committenza artistica riguarda la chiesa di Falconara, nei pressi del castello di proprietà del senatore:

Palermo 6 Agosto 1903

Caro Scrimiali,

Possessore della cara vos 31 Luglio p. p. che non mi chiama ad ulteriore replica.

Vogliate farmi tenere qualche disegno e prezzi relativi per l'altare in marmo che si dovrebbe costruire nella Chiesa di Falconara, rivolgendovi per l'oggetto al marmorajo di costì di cui mi accennaste nella vostra del 21 Maggio p. p. S'intende che ciascun disegno dovrebbe essere accompagnato dalle misure e dall'indicazione della qualità del marmo che si impiegherebbe; come pure i prezzi dovrebbero intendersi per opera collocata in Falconara.

Desidero intanto sapere se nella Chiesa di Falconara attualmente si celebra messa.

Caramente vi saluto

G Chiaramonte Bordonaro

Una lettera a Salinas

Il giorno dopo invece Gabriele Chiaramonte Bordonaro scrive al direttore del Museo Nazionale di Palermo, Antonio Salinas:

Palermo 7 Agosto 1903

Illmo Sig. Commendatore.

Facendo seguito a quanto ebbi la scorsa domenica a comunicarle, relativamente agli affreschi della Cappella sotterranea già esistente nella demolita chiesa di San Giorgio, la cui area è ora occupata dal Cantiere Navale, mi prego farle avere unitamente alla presente il cenno storico-illustrativo e la relativa pianta, documenti che mi pervennero grazie alla cortesia del Comm. F. B. Bogietta (?), già Direttore del cessato Cantiere.

⁴⁶⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, copialettere 28, p. 168

⁴⁷⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, copialettere 28, p. 311

Quantunque la pittura degli affreschi abbia poco valore artistico, pure credo che essa meriti di essere conservata per la Storia dell'arte nostra locale, e non dubito che ove la S. V. Illma richiedesse quei frammenti (?) che si conservano adesso nei magazzini, per dar loro più degna sede nel nostro Museo, la Società del Cantiere sarebbe lieta di aderire alla domanda.

E poiché la redazione illustrativa fa menzione di un bassorilievo in marmo rappresentante S. Giorgio, esistente al 1899 nell'ex-convento della Gancia occupato dai pompieri, procuri qualora non sia stato già messo in salvo, di sottrarlo alle ingiurie degli uomini incivili.

Nella lusinga che i miei voti possano essere presto appagati, la ringrazio in anticipazione e con i sensi di alta stima e considerazione ossequiandola mi ripeto

Devoto,
G Chiaramonte Bordonaro⁴⁷¹

Salomon Reinach, conservatore dei Musées Nationaux (1905 – 1907)

Un libro abbastanza importante per la fortuna dei dipinti Bordonaro è il *Répertoire de Peintures du Moyen-Age et de la Renaissance (1280 – 1580)*, che contiene 1046 incisioni, esce a Parigi, presso l'editore Ernest Leroux, nel 1905. Nell'introduzione, che è datata «mars 1905», Reinach chiarisce le linee ispiratrici del suo lavoro: in primo luogo, quel che conta è la rarità del materiale ritrovato: «centaines de photographies très rares, ignorées même de la plupart des connaisseurs». Il suo intento classificatorio procede in ordine iconografico, senza però tralasciare una forma di sequenza cronologica: dall'Antico Testamento si scorre verso la scena di genere e il ritratto, anche se poi – a sfogliare le pagine – i ritratti si trovano mischiati alle Annunciazioni e alle Madonne. Reinach sostiene che gli studi sull'arte antica siano nettamente progrediti rispetto a quelli sulla pittura del Medio Evo e del Rinascimento, tanto che, passando dai primi ai secondi, ha avuto la sensazione «que je sortais d'un pays civilisé, percé de bonnes routes, semé de bonnes auberges, pour m'engager dans une région pleine de fondrières et où l'on couche à la belle étoile». Troppi amatori, e pochi filologi, si sono dedicati all'arte moderna; e uno strumento come il *Répertoire* servirà, secondo Reinach, a fornire un punto di riferimento rapido e universale, tascabile e a basso costo. Per queste ragioni la scelta di riprodurre le immagini è altamente antimodernista. Il *Répertoire* non è pensato per il conoscitore e quindi «pour toutes les études où le style de l'artiste est indifférent, une gravure au trait est beaucoup plus claire et plus lisible qu'une photographie», ma non si nascondono le ragioni economiche: l'uso delle fotografie avrebbe impedito la confezione di un libro del genere. Non bisogna però credere che i mondi fossero separati da compartimenti stagni: nei ringraziamenti del primo tomo, oltre al disegnatore Paride Weber, figura a pieno titolo solo «ma savante amie Mme Mary Logan (Mrs Berenson)», che rilegge il testo e fornisce alcune attribuzioni⁴⁷².

Come per la prima edizione degli *Indici* di Berenson, Palermo ha un posto del tutto marginale nel primo tomo del *Répertoire*, prima della 'scoperta' della collezione Chiaramonte Bordonaro. L'unico

⁴⁷¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, copialettere 28, n. 495

⁴⁷² S. Reinach, *Introduction, Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280 – 1580). Tome Premier contenant 1046 gravures*, Paris, Ernest Leroux, 1905, pp. I-IV.

dipinto palermitano riprodotto – e noto a Reinach grazie alle postille di Bode al *Cicerone* di Burckhardt – è il superbo *Trittico Malvagna* di Jan Gosseart, ossia il Mabuse, oggi esposto a Palazzo Abatellis e ai tempi al Museo Nazionale⁴⁷³. In realtà, tre dipinti Chiaramonte Bordonaro ci sono già, ma Reinach li conosce solo tramite le fotografie dell'album di vendita della collezione Toscanelli e come tali li presenta: si tratta della *Crocifissione fra la Madonna, San Giovanni e la Maddalena*, assegnata all'epoca a Bernardo Daddi e qui confermata a Niccolò di Buonaccorso (vedi catalogo n. 214), il polittico con *Gesù Benedicente e i quattro Evangelisti* già al tempo ritenuto correttamente opera di Giovanni di Paolo (n. 70) e il *San Francesco stigmatizzato* di Girolamo del Pacchia, confuso dal Reinach con il Pacchiarotto (n. 12)⁴⁷⁴.

La prima lettera inviata dal Reinach al nostro collezionista risale al 6 novembre 1905: è citata in una bozza di risposta del collezionista. Tuttavia deve esserci uno scambio di lettere anteriore a questa di Reinach, non datata, che però va considerata la prima della serie che si è conservata:

Jeudi
4, Rue de Traktir, XVI^e

Monsieur le Sénateur

Mille remerciements pour votre lettre aimable. Puissez-vous, dans l'intérêt de mon oeuvre, faite un peu ad maiorem Italiae gloriam, trouver de nombreux imitateurs !

Je ne connais, de votre Collection, que le Sellaio (Jahrb[uch] pr[eu]ssischen K[unst]S[ammlungen] 1899, [p.] 284); encore me [???d] 'en avoir une phot[ographie] séparée, non montée, car mon dessinateur n'aime pas travailler sur des gros volumes.

C'est [???] que je serais heureux d'avoir [???] quelques photographies d'après vos tableaux antérieurs à 1580. Dans les Coll. Privées, j'indique les dimensions des panneaux; vous seriez donc bien aimable à les inscrire, avec votre attribution, au verso des photographies.

Merci encore et croyez à mes sentiments de haute considération

Salomon Reinach

È probabilmente questa la risposta del collezionista, di cui si conserva la bozza:

14 Novemb[re] 1905

Monsieur Le Prof[esseur]

En conformité de v[o]t[re] estimée lettre du 6 C[ourant] je vous informe de vous avoir expédié bien 8 phot[ographies] de tableaux de ma collection savoir Boccati, Neri di Bicci, Ant[onio] Fr[ance]sco Di Giovanni, Holbein, Scuola Botticelli, Benozzo Gozzoli, Jacopo del Sellaio, Botticelli.

Je me réserve de vous faire une seconde expedition à m[on] retour de la campagne

La ricezione è salutata da Reinach con una lettera – fa fede il timbro postale – inviata il 17 novembre 1905 da Parigi:

Mille remerciements pour ces belles photographies ! Je vous en suis très reconnaissant et vous prie à me croire

Votre bien dévoué
Salomon Reinach

⁴⁷³ S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen-Age et de la Renaissance (1280 – 1580)* cit., p. 200, n. 1.

⁴⁷⁴ S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen-Age et de la Renaissance (1280 – 1580)* cit., pp. 415, 511, n. 1 e p. 553, n. 1.

Una bozza di lettera del collezionista al Reinach ci assicura che la corrispondenza riprende il 2 gennaio 1906, dal punto in cui si era interrotta:

Palerme le 2 Janvier [1]906

Revenant⁴⁷⁵ de la campagne je maintiens ma promess, en vous envoyant par la presente la liste des tableaux⁴⁷⁶ de ma collection (anterieurs à⁴⁷⁷ 1580) dont je possède des photographies que je mets à votre disposition. Vous n'avez qu'à indiquer le N[uméro] de celles que vous désirez, en vous faisant remarquer que les photogr[aphies]⁴⁷⁸ designées comme mauvaises se prêtent assez bien pour le travail⁴⁷⁹ des gravures au trait

Agréez M[onsieu]r le Prof[esseur] l'expression de ma profonde consideration.

In seconda battuta, il conservatore risponde al collezionista il 5 gennaio 1906, esprimendo grande soddisfazione per le fotografie ricevute:

4, Rue de Traktir, XVI^e
5 Janvier 1906

Monsieur Le Baron

Je suis confus de votre grande diligence. Vous savez que je ne suis pas éclectique et que mon ambition est de publier le plus possible de tableaux antérieurs à 1580. Ceux des collections particuliers, étant moins connus, ont pour moi beaucoup plus de prix que les autres. Si donc vous vouliez me prêter votre collection des photographies, je les ferai immédiatement calquer par mon dessinateur, qui travaille en province, et je vais les retourner au tour de six semaines ou de deux mois. Je garde provisoirement la liste que vous avez bien voulu m'adresser.

Veuillez agréer, avec mes remerciements reiterés, l'expression de ma haute considération

Salomon Reinach⁴⁸⁰

Il collezionista risponde il 31 gennaio 1906 e, nella busta che contiene tutta la corrispondenza con Reinach, ha conservato la bozza:

Palerme le 31 Janvier [1]906

Mons[ieur] Le Professeur

En réponse à v[o]t[re] estimée du 05 C[ourant] j'ai l'honneur de vous informer que je viens de vous expedier par poste un rouleau de 33 photographies en conformité de la liste que vous retenez. Vous ne trouverez pas le N. 22 (école de Modena) dont le clichet n'existe plus, et pour le moment il m'est impossible de le remplacer.

Les photograp[hi]es que vous⁴⁸¹ recevrez vous appartiennent et vous pouvez les garder si vous le désirez. Je suis bien touché de vos aimables expressions à mon égard, pour la faible service que je rends en qualité de simple dilettante, à un savant qui travaille à frayer le chemin de l'Art aux ignorants; mon mérite est nul est votre obligeance est grande. Elle m'encourage à vous adresser un voeu concernant la prochaine publication du 2^{ème} Vol[ume] de v[o]t[re] Répertoire, voeu qui se résume dans le désir de le voir sortir dans du papier plus solide et imprimé avec de l'encre plus noire. L'exemplaire du 1^{er} Vol[ume] que j'ai sous les yeux est faible sous ce rapport, ce que nuit beaucoup au⁴⁸² genre de gravure que vous avez choisi et qui doit être très lisible.

J'espère qu vous ne m'en voudriez pas pour indiscretion et tout en vous renouvelant l'offre de mes services je vous prie d'agréer l'assurance de ma haute considération

In calce alla lettera, e in chiusura di corrispondenza, il Bordonaro ha redatto una nota in italiano, pensata quasi per i posteri, che è davvero divertente:

⁴⁷⁵ Cancellato, a penna: «En».

⁴⁷⁶ Cancellato, a penna: «des photographies».

⁴⁷⁷ Cancellato, a penna: «periode 1280 – ».

⁴⁷⁸ Cancellato, a penna: «mauvaises».

⁴⁷⁹ Cancellato, a penna: «un trav».

⁴⁸⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 33.

⁴⁸¹ Prima di «vous», è una cancellatura a penna di una lettera non decifrabile. È probabilmente questo l'errore che porta a considerare la stesura presente della lettera una brutta copia.

⁴⁸² Cancellato, a penna, dopo «au»: «al».

NB. Questa lettera abbastanza cortese, pare che abbia indignato il Reinach il quale non rispose nè alla medesima nè alla susseguente n[o]s[tra] cartolina del 16 febbraio con cui sollecitavo un accenno alla ricevuta delle fotografie. Che la dottrina fosse inconciliabile con l'educazione?

29 Aprile 1906

Il testo della «cartolina» del 16 febbraio si può leggere in bozza:

Prof. S. Reinach

Je vous remercie infiniment de l'envoi du II^{ème} vol[ume] sur les Cultes Mythes et Religions que je garderais toujours en souvenir de v[o]t[re] bienveillance. J'espère que vous avez reçu en règle les photographies que je vous ai envoyées accompagnées de ma lettre du 31 Janvier écoulé. Veuillez agréer l'assurance renouvelée de ma parfaite⁴⁸³ consideration

Pal[erme] 16 février 1906.

La «Lista dei Quadri del (1280-1580) per Salomon Reinach», inviata in copia il 2 gennaio, è la seguente. Le otto fotografie già inviate, dalla campagna, il 14 novembre, sono barrate a matita blu. La grafia è quella del segretario:

Fotografie di quadri
di periodo fra il 1280 – 1580
esistenti nella Collezione
Chiaramonte Bordonaro

N° del catalogo

Fotografie buone

33. Botticelli	Madonna, Bambino & S. Giovanni ⁴⁸⁴
38. Andrea del Brescianino	Id. più due Angeli
44. Scuola fiaminga	La Natività
45. Scuola Umbro Padovana	La Deposizione
46. Gerard David	Madonna con bambino
50. Vinc[enz]o Civerchio (datato 1471)	Famiglia Sforza in adorazione
59. Giotto	Crocifissione
62. Jacopo del Sellaio	Madonna e S. Giuseppe in adorazione con bambino ⁴⁸⁵
63. Benozzo Gozzoli	Madonna e bambino ⁴⁸⁶
64. Luca Longhi	Madonna allattante bambino con S.S. Giuseppe e Caterina
80. Sano di Pietro	Madonna e Bambino
83. Francesco Traini	S. Pietro
89. Scuola fiorentina Sec[olo] XV	Madonna, bambino e S. Giovanni
94. Filippino Lippi	Una Santa
98. Scuola fiorentina (datato 1506)	Madonna e bambino fra S. Francesco e S. Paolo
99. Correggio Ant[oni]o	Testa del Redentore
103. Detto	Matrimonio Mistico di S. Caterina
104. Licinio Pordenone	Madonna e bambino fra due Santi
108. Scuola di Botticelli o Ghirlandaio	S. Girolamo. Dal Berenson attribuito prima all'amico ⁴⁸⁷ di Sandro e poi a scolare di D. Ghirlandaio
410. Neri di Bicci	Tobia guidato dall'Angelo ⁴⁸⁸
411. Giov[anni] Boccati	Vergine col bambino fra Angeli ⁴⁸⁹
413. Franc[esc]o Bissolo	Id. id. fra S. Giuseppe e S. Caterina
403. Scuola di Pier della Francesca ?	Erode colla testa di S. Giovanni
239. Anton Francesco di Giovanni	Madonna con bambino e Angeli ⁴⁹⁰

⁴⁸³ Cancellato, a penna: «haute».

⁴⁸⁴ Barrato, con una linea orizzontale blu, perché è una delle foto inviate in precedenza.

⁴⁸⁵ Barrato, con una linea orizzontale blu, perché inviato in precedenza.

⁴⁸⁶ Barrato, con una linea orizzontale blu, perché inviato in precedenza.

⁴⁸⁷ Barrato, con una linea orizzontale blu, perché inviato in precedenza.

⁴⁸⁸ Barrato, con una linea orizzontale blu, perché inviato in precedenza.

⁴⁸⁹ Barrato, con una linea orizzontale blu, perché inviato in precedenza.

⁴⁹⁰ Barrato, con una linea orizzontale blu, perché inviato in precedenza.

194. Scuola fiaminga (datato 1548)	Gesù disputa fra i dottori
111. Cornelius Enghelbrechten ?	La Natività
112. Scuola Fiorentina	Madonna con bambino. Già attribuita a Filippo Lippo in una guida di Genova ove si trovava il quadro e poi da Berenson a Jacopo del Sellajo.
129. Hans Holbein il Vecchio	Deposizione ⁴⁹¹
136. Lattanzio Gambara	Deposizione
90. Hans Holbein il giovane (datato 1541)	Ritratto di Margarita Ziffrers
97. Luca Cranach il Vecchio	Madonna con bambino
109. Scuola Olandese sec[olo] XV	L'Annunziata

Di seguito la lista è proseguita, da una postilla di mano del collezionista. A eccezione della prima e delle ultime due, si tratta di fotografie eseguite nel 1896, dal fotografo Fiorenza:

Fotografie mediocri

22. Scuola di Modena s[ecolo] XV	Madonna con bambino
54. Pier Francesco Fiorentino	D[onn]a in adorazione del bambino e angeli
96. Daniele da Volterra	Grande Sacra famiglia
101. Fra Filippo Lippi	Cristo benedicente
107. A Bouts	Gesù Cristo orante
145. Ercole Grandi	Testa di Madonna
219. Scuola di Memling	Madonna e bambino
106. Vincenzo Catena	Madonna e bambino fra due santi
393. Mario di Laureto	S. Pietro
394. D[ett]o	S. Paolo

Nella pagine successive si specifica che:

I N[umeri] 33, 62, 63, 108, 410, 411, 239, 129 furono spediti a 13 Nov[embr]e [1]905
Tutti gli altri (meno il N° 22) “ 31 Genn[ai]o [1]906

Inoltre, si trovano indicazioni per la trascrizione:

Da copiare mettendo i Num[eri] in ordine progressivo⁴⁹²

e sulla natura del documento:

Copia della presente spedita a 2 Genn[aio] [1]906 a S[alomon] Reinach.

Un solo «compte-rendu sérieux» del primo tomo appare secondo Reinach: la recensione – sostanzialmente un elenco di correzioni preceduto da un elogio – di Herbert Cook nella *Revue archéologique* diretta da Georges Perrot e Reinach stesso⁴⁹³. E quando nel giugno 1907 lo studioso licenzia il secondo tomo, il contrassegno che imprime alla sua opera è quello dell'arricchimento progressivo. Solo cinque dei 1.200 dipinti riprodotti nella seconda edizione comparivano nella prima.

⁴⁹¹ Barrato, con una linea orizzontale blu, perché inviato in precedenza.

⁴⁹² A matita

⁴⁹³ H. Cook, recensione a S. Reinach, *Introduction, Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280 – 1580)* cit. (1905), in «Revue archéologique», VI, juillet-décembre 1905, pp. 382-384. È quanto afferma Reinach nell'introduzione al secondo tomo del *Répertoire*: S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280 – 1580). Tome deuxième contenant 1200 gravures*, Paris, Ernest Leroux, 1907, pp. I-III.

Il contributo dei collezionisti privati è salutato come decisivo, e nei ringraziamenti figura in prima battuta proprio il senatore palermitano: «Je dois remercier aussi plusieurs amateurs et collectionneurs qui m'ont fourni de bonnes photographies, notamment M. le baron Chiaramonte-Bordonaro, M. de Bissing, MM. Dowdeswell, Cardon, Rosenberg, Kleinberger, Mailleux, Mesquita de Figueiredo, Marquet de Vasselot, Sandars, etc.»⁴⁹⁴.

I dipinti Bordonaro non compaiono però nel secondo tomo del *Répertoire*. Evidentemente il materiale radunato da Reinach è talmente vasto che la pubblicazione dei calchi dalle fotografie Bordonaro slitta al terzo tomo, pubblicato nel 1910. Lo studioso si limita a correggere la collocazione di due dei tre dipinti già Toscanelli, nell'indice topografico e nelle *addenda et corrigenda des deux premiers volumes*: il polittico di Giovanni di Paolo e il *San Francesco* creduto del Pacchiarotto, riprodotti nel primo tomo e che ora figurano alla voce dell'indice «Chiaramonte-Bordonaro»⁴⁹⁵. Nessuna correzione invece a proposito della *Crocifissione* di Niccolò di Buonaccorso (n. 214), per la quale finora non era nota agli studi la collocazione palermitana.

Delle quarantuno fotografie inviate dal senatore, Reinach ne pubblica trentacinque nel terzo tomo e, sommati ai due dipinti riprodotti nel primo volume, arriva a un totale di trentasette dipinti della collezione⁴⁹⁶. Una cifra così alta non sarà più raggiunta da nessun'altra pubblicazione.

Nell'ordine in cui compaiono nelle pagine del *Répertoire*, sfilano così il *Tobiolo e l'Angelo* di Neri di Bicci (p. 27, n. 1, in collezione n. 410, **tav. CXVIII**); l'*Annunciazione* (p. 45, in collezione [d'ora in poi, sottinteso] n. 109, **tav. LVI**); la *Natività* (p. 74, n. 44, **tav. XIX**); il *Gesù fra i dottori* (p. 125, n. 194, **tav. CIII**) – tre dipinti di cultura fiamminga; il *Cristo al Getsemani* riferito a Albrecht Bouts (p. 148, n. 107, **tav. LVII**), con un'inspiegabile attribuzione allo Spagna; la *Crocifissione* attribuita a Giotto (p. 178, n. 59, **tav. XXVII**); la grande *Deposizione*, considerata ora di scuola padovana (p. 213, n. 45, **tav. XVI**); la *Deposizione dalla croce* di scuola tedesca (p. 219, n. 1; n. 129, **tav. LXIX**); la *Deposizione nel sepolcro* assegnata a Lattanzio Gambara (p. 226, n. 136, **tav. LXX**); il *Cristo benedicente* dubitativamente proposto come Filippo Lippi (p. 255, n. 2; n. 101, **tav. LII**); il tondo con una *Sacra Famiglia* di Jacopo del Sellaio (p. 275, n. 2; n. 62, **tav. XXIV**); due *Madonne con il Bambino e angeli*, una di fianco all'altra, la prima di Sano di Pietro, la seconda di Francesco di Giovanni, poi attribuita a Michele di Matteo (pp. 282-283, nn. 80 e 239, **tavv. XXXIX e CXVIII**); la «Grande Sacra Famiglia» attribuita a Daniele da Volterra (p. 305, n. 96, **tav. XLVII**); il dipinto «datato 1506», ossia la *Madonna con Bambino fra i Santi Francesco e Paolo* che il collezionista presenta come scuola fiorentina e che il Reinach classifica come «Raffaello dei Carli» (p. 346, n. 98, **tav. XLIX**); la *Madonna con Bambino* indicata come Jacopo del Sellaio seguendo un parere di Berenson (p. 385, n. 1; n. 112, **tav. LX**); la *Madonna con Bambino* attribuita a Benozzo Gozzoli (p. 386, n. 63, **tav. XXIX**); la *Madonna con Bambino* presentata come di scuola di Roger van der Weyden (p. 387, n. 3; n. 219, **tav. XCVI**); la *Madonna con Bambino* considerata della scuola di Gerard David (p. 396, n. 46, **tav. XXII**); la *Madonna con Bambino* attribuita a Lucas Cranach (p. 438, n. 97, **tav. XLIV**); il tondo con una *Madonna con Bambino e San Giovannino*, di scuola fiorentina (p. 439, n. 1; n. 89, **tav. XXXVI**); il tondo con una *Madonna con Bambino e San Giovanni*, assegnato alla bottega di Botticelli (p. 441, n. 2; n. 33, **tav. IX**); la *Madonna con Bambino e angeli* saldamente attribuita a Boccati (p. 463, n. 1; n. 411, **tav. CXIX**); la *Madonna con Bambino fra San*

⁴⁹⁴ S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280 – 1580). Tome deuxième* [1907] cit., p. II.

⁴⁹⁵ S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280 – 1580). Tome deuxième* [1907] cit., pp. 794, 810.

⁴⁹⁶ S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280 – 1580). Tome troisième contenant 1.350 gravures*, Paris, Ernest Leroux, 1910, pp. 27, 45, 74, 125, 148, 178, 213, 219, 226, 255, 275, 282-283, 305, 346, 385-387, 396, 438-439, 441, 463, 471, 473, 477, 480, 513, 542, 602, 616, 654-655, 732. Nell'indice topografico, alla voce «Bordonaro (Palermo)» (pp. 829-830), sono correttamente riportati tutti i dipinti.

Giuseppe e Santa Caterina del Bissolo (p. 471, n. 1; n. 413, **tav. CXXI**); la *Madonna con Bambino fra San Giuseppe e San Francesco* attribuita a «Licinio» (p. 473, n. 1; n. 104, **tav. LIII**); la *Madonna con Bambino fra San Girolamo e San Francesco*, come Catena (p. 477, n. 1; n. 106, **tav. LIV**); la *Madonna con Bambino, San Giovannino e due Santi*, suffragata dal riferimento di Berenson a Andrea «da» Brescianino (p. 480; n. 38, **tav. XIII**); la *Madonna orante* assegnata dubitativamente a Lorenzo Costa (p. 513, n. 1; n. 145, **tav. LXXIV**); la «*Famiglia Sforza in adorazione davanti Sant'Agostino, San Girolamo e Sant'Ambrogio*», ossia la grande pala creduta di Civerchio (p. 542; n. 50, **tav. XXIII**); il dipinto presentato come *Erode davanti la testa di San Giovanni*, di scuola di Piero della Francesca (p. 602, n. 1; n. 403, **tav. CXVI**); il *San Gerolamo penitente* proposto ancora come scuola di Botticelli (p. 616, n. 2; n. 108, **tav. LIX**); i *Santi Pietro e Paolo* attribuiti a Mario di «Laureto» (p. 654, n. 2; p. 655, n. 1; nn. 393-394, **tav. CXXV**); il *San Pietro in faldistorio* attribuito a Francesco Traini (p. 655, n. 2; n. 83, **tav.**); la *Santa* attribuita a Filippino Lippi (p. 732, n. 2; n. 94, **tav. XLV**).

Delle quattro fotografie rimaste tre vengono pubblicate nel quarto tomo del *Répertoire*, dato alle stampe dopo la morte del senatore e alla fine della prima guerra mondiale, nel 1918⁴⁹⁷. Reinach esclude soltanto la *Madonna con Bambino e angeli* attribuita a Pier Francesco Fiorentino (n. 54, **tav. XVIII**), che non figura neanche nel quinto e nel sesto tomo della sua opera⁴⁹⁸.

Si tratta del trittico di cultura fiamminga con l'*Adorazione dei pastori* al centro, l'*Annunciazione* a sinistra e il *Riposo durante la Fuga in Egitto* a destra (p. 82, n. 1, n. 111, **tav.**); del *Ritratto di Margarita Ziffrers*, riferito dubitativamente a Hans Holbein (p. 358, n. 3; n. 90, **tav. XLII**) e del *San Cristoforo con il Bambino*, attribuito pure dubitativamente a Cornelis Engelbrechtsen (p. 542, n. 1; n. 39, **tav.**).

Infine, ancora Di Marzo

L'ultima lettera ritrovata che si può inserire in questo tassello di biografia del senatore è ancora una volta di Di Marzo:

Giug[n]o [1]906
Quadretto Monsignor Di Marzo

Apollo che va via sul carro guidando 4 Cavalli dopo aver lasciato legato ad un albero un fauno (Marsia) e presso questi una ninfa seduta vista di dietro

Somiglianza del piede di Apollo e del malleolo con quello di Eva e di un Angelo sorreggente il Creatore nella Galleria Barberini (il primo peccato del Domenichino) di cui ho fotografia.

Domenichino dipinse in 10 quadri a fresco la Storia di Apollo nella Villa del Cardinale Aldobrandini a Frascati (Dizion[ari]o di Bryan).

Lanzi Vol 2 pag. 183 dice che Alessandro Fontana allievo dello Zampieri che lo guidò, dipinse nella Villa Aldobrandini in Frascati alcune favole di Apollo. Lo stesso Lanzi vol. 4 pag. 112 afferma che il Zampieri dipinse a fresco dei fatti mitologici nella Villa Bracciano a Frascati.

Il Bellori a pag. 175 descrive le pitture a fresco della Stanza di Apollino nella celebre villa di Belvedere edificata dal Cardin[a]le Pietro Aldobrandini nipote di Clemente VIII in Frascati. Fra esse quella della favola di Marsia in cui questo sta colle braccia sopra il capo legato ad un tronco, ed Apollino col coltello che lo ferisce per iscortcarlo; ivi presso una ninfa compassionevole che prega ed un'altra per non vedere si volge indietro colle braccia aperte, ed altre due.

Malvasia Felsina Pittrice V 2 pag 315. La [...]vole della Villa del Cardinale P[ietro] Aldobrandini in una Stanza detta di Apollino si vedono i spaziamenti dati in luce all'acqua forte da un valente francese.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280 – 1580). Tome quatrième contenant 1.274 gravures. D'après les dessins de Paride Weber*, Paris, Ernest Leroux, 1918, pp. 82, 358, 542. L'indice topografico segnala i tre dipinti, oltre quelli già pubblicati nei tre tomi precedenti, alla voce «Bordonaro (Palermo)», pp. 742-743.

⁴⁹⁸ S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280 – 1580). Tome cinquième contenant 775 gravures. D'après les dessins de Paride Weber*, Paris Ernest Leroux, 1922; S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280 – 1580). Tome sixième contenant 600 gravures. D'après les dessins de Paride Weber*, Paris Ernest Leroux, 1923.

⁴⁹⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 34

Il collezionista riflette su un dipinto con *Apollo che scuoiava Marsia*, probabilmente di proprietà del suo amico abate o delle collezioni comunali palermitane. In prima battuta, sfoglia un album della sua fototeca e si accorge di alcune somiglianze dei personaggi dell'opera, osservando il «piede» e il «malleolo», con la *Cacciata dal paradiso terrestre* di Domenichino conservata nella galleria Barberini. A quel punto attiva le sue fonti sul pittore: il solito «Dizionario del Bryan», poi Lanzi, Bellori e Malvasia. Verosimilmente, cerca agganci documentari per poter attribuire il «quadretto». Le due menzioni tratte dalla *Storia pittorica* sono relative all'allievo di Domenichino, Domenico Fontana, autore di «alcune storie di Apollo» nella villa Aldobrandini di Frascati.⁵⁰⁰ Poi estrae dal profilo del maestro, nel volume lariano sulla scuola bolognese, la notizia che anche Zampieri lavorò a Frascati, nella villa Bracciano, «e sono istorie mitologiche», direbbe Lanzi.⁵⁰¹ Ma la ricerca non si ferma qui: è l'unica volta, per quel che ne sappiamo, che Bordonaro consulta la sua edizione settecentesca delle *Vite* di Bellori, dove trova la descrizione delle «pitture a fresco della Stanza di Apollino», nella villa Aldobrandini di Frascati. In un certo senso, crede di aver fatto tombola: trova la «favola di Marsia in cui questo sta colle braccia sopra il capo legato ad un tronco, ed Apollino col coltello che lo ferisce per iscorticarlo», ossia l'episodio che cercava, forse anche per chiarirsi le idee da un punto di vista iconografico. A questo punto, prende dallo scaffale la prima edizione della *Felsina Pittrice* e trova una riproduzione in acquaforte degli affreschi che gli interessano, eseguita da un «valente francese».

⁵⁰⁰ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti* cit., 1824, II, p. 182.

⁵⁰¹ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti* cit., 1824, IV, p. 112.

Vecchi e nuovi contatti

1907

Una lettera di Berenson sul problema Civerchio

Il 20 gennaio 1907 il collezionista legge una lettera di Berenson, scritta quasi un mese prima:

Settignano, Firenze 14 dic. 1906

Illustrissimo Signore.

Le chiedo di scusare il mio poco cortese silenzio. Sono stato molto troppo occupato non solamente dal mio lavoro ma di tutte le difficoltà legale e pratiche del mio matrimonio che finalmente spero si farà il 29 di questo mese.

Se veramente ci fossero due Civerchio Suo quadro d'altare sarebbe certamente del secondo, e non del primo. Però il primo a [sic] vissuto molto, cambiando completamente maniera facendosi dal bravo e severo pittore del Quattrocento che era un Cinquecentista debole e eclettico. Può darsi dunque che Suo quadro è del Vincenzo Civerchio ma di suoi ultimissimi anni. Spero fra breve davanti al quadro in sua cara compagnia potere farmene un giudizio più chiaro. La tanto raccomandando a Sua considerazione l'idea mia cioè, che una sua Pietà del Quattrocento è del epoca giovanile dello stesso V. Civerchio.

Mi rallegro che Lei compra sempre, e la felicito di suoi ultimi acquisti. Il Bicci è eccellente; il Bissolo autentico ma si direbbe rifatto; il Boccatis indiscutibile. Come ho già accennato spero passare la maggior parte del prossimo mese di Marzo con la mia moglie in Sicilia. Spero che lei sarà a Palermo e che avrò il gran piacere di rivederla allora.

Con tante grazie per la sua cortesia, e sperando ben preso di stringerle la mano, La prego di tenermi sempre per

Suo devotissimo
Bernhard Berenson

Un mese dopo, Berenson avrebbe licenziato la prima edizione dei suoi *North Italian Painters* e l'attenzione per i dipinti Bordonaro andava crescendo. Stavolta nelle sue liste ne compaiono quattro: «Cesare Magni, Civerchio, Oggiono, Romanino»⁵⁰². Diversamente da quanto affermano nella lettera al senatore, dove al Civerchio si attribuiscono due dipinti (il n. 45, **tav. XVI**, la *Pietà* comprata da Carrelli, e il n. 50, **tav. XXIII**, il *Sant'Ambrogio* comprato nel 1888), negli indici del 1907, Berenson assegna al pittore solo il *Sant'Ambrogio*. Una sorta di commento alla lettera, insensato se si disgiunge dalle due vicende critiche dei dipinti in questioni, si può ritrovare nelle schede del catalogo (nn. 45 e 50).

Un Canaletto acquistato da parte di Frizzoni e una posizione in materia di tutela dei privati

Illustrissimo Sig. Senatore

In seguito al suo cortese invito a mandarle il quadro del Canaletto ho dato ordine al mio bravo falegname, imballatore, di mandarlo a grande velocità, in porto affrancato al suo indirizzo a Palermo. Poi che deve esserne stato spedito il giorno 16 a quest'ora dovrebbe essere poco lontano da casa sua. Spero giungerà in buono stato e che non Le abbia a dispiacere, essendo d'altronde benissimo conservato. Attenderò quindi altro pregiato suo scritto nel quale Lei mi significhi la sua impressione.

Qualunque sia la decisione ch'Ella sia per prendere in proposito io Le debbo gratitudine sincera per la deferenza colla quale Lei è venuto incontro alla mia domanda. Capisco benissimo poi le ragioni che in massima La trattengono a questi chiari di luna di far nuovi acquisti per la sua raccolta e mi dolgo spesso alla mia volta che il nostro Governo invece di procurarsi degli alleati pel salvamento delle opere d'arte nei privati colti e ben pensanti, non abbia saputo farne altro che alienarli e disgustarli, com'è il caso di V. S. I. Il male certamente stà in ciò, che gli interessi dell'arte non si propugnano con amore, ma semplicemente con mire burocratiche, di pernicioso effetto.

⁵⁰² B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1907, p. 328.

E così dicendo non mi rimane pro oggi se non porgerle i miei distinti ossequi e professarmi di V. S. I.
dev[otissi]mo

Gustavo Frizzoni

Indirizzo del mio nuovo domicilio
Milano Via Cusani 18

21 Apr[ile] 1907

Il Canaletto che Frizzoni propone in questa lettera viene realmente acquistato dal senatore: è il n. 429 della collezione (**tav. LXXXIV**). Ma da questo scampolo di corrispondenza e da altri documenti, risulta chiaro che negli ultimi anni della sua vita il senatore dovette occuparsi in maniera crescente di questioni riguardanti la tutela dei beni storico-artistici. Nella sua biblioteca si conserva infatti una pubblicazione ad uso dei parlamentari: il *Riassunto di disposizioni vigenti negli stati esteri per la tutela dei monumenti tratto dall'Opera di A. von Wussow Die Erhaltung der Denkmaler in der Kulturstaaten der Gegenwart, Berlin 1885*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati (Stabilimenti del Fibreno), 1886. Al fascicolo è allegata una sua nota manoscritta dove è tracciato uno schema e esposto, in modo chiaro e sintetico, il punto di vista sulla questione:

Riassunto
di

Disposiz[ioni] Vigenti negli Stati Esteri per la tutela dei monumenti tratta dall'Opera di A. Von Wussow.

Roma tipogr[afi]a Camera Deputati

1886

Riflette le legislazioni di
Austria Ungheria
Belgio
Danimarca
Egitto
Francia
Germania
Giappone
Grecia
Inghilterra
Olanda
Portogallo

Russia
Svezia Norvegia
Svizzera
Turchia

[verso]

In tutti i di contri paesi meno che in Inghilterra ove il rispetto al diritto di proprietà permette al privato di distruggere un monumento che è suo, in tutti gli altri le leggi esistenti sono più o meno restrittive per la tutela dei monumenti e degli oggetti di scavo. Nessuna disposizione restrittiva riguardante Opere e oggetti d'arte di proprietà privata. Si può quindi dire che nel mondo non esiste che l'Italia la quale colpisce le Opere d'Arte di proprietà privata.

È una posizione tanto radicale che probabilmente fu presentata in Parlamento e non dovette riscuotere largo consenso presso il governo. Altrimenti Frizzoni non sosterrebbe che «il nostro Governo invece di procurarsi degli alleati pel salvamento delle opere d'arte nei privati colti e ben pensanti, non abbia saputo farne altro che alienarli e disgustarli». Questa posizione politica, contro le «disposizioni restrittive» che Bordonaro intravede nella legislazione italiana, sembra anche una ragione forte che induce il collezionista a rallentare la sua campagna di acquisizioni. Vale, ancora una volta, la parola

di Frizzoni, che verosimilmente fa seguito a una confessione contenuta nella lettera che il senatore aveva precedentemente inviato allo studioso: «Capisco benissimo poi le ragioni che in massima La trattengono a questi chiari di luna di far nuovi acquisti per la sua raccolta».

Un antiquario romano a Palermo

Il senatore acquista solamente un altro dipinto – creduto un «bozzetto» per la *Trinità* di Guido Reni nella chiesa omonima di Marino (n. 430, **tav. CXXIV**, 65 x 48 cm) – a Palermo, presso «Giacomo De Francisci mercante antiquario in Roma»

Aprile: studio in preparazione di un viaggio a Firenze

Alcuni appunti di argomento artistico sembrano stesi in preparazione di una visita a Firenze. Il senatore vaglia alcune fotografie in suo possesso e si cimenta nei confronti. È la parte dell'appunto redatta a penna, in seguito, a matita, e verosimilmente a Firenze, direttamente nei musei, il collezionista si segna i colori delle opere che gli interessano e ne scopre di nuove:

(aprile [1]907)

Arte Appunti

Dai duplicati di fotogr[afie] in Falconara ho rilevato molta analogia fra due figure di santi intese di Lippo Memmi o Simone Martini (S. Ansano e S. Giulietta), e quelle da me acquistate a Vienna di Scuola Senese (I d[ett]i quadri trovansi agli Uffizi) A

[Nota A] I detti Santi si trovano ora riuniti alla Annunciazione. S. Ansano ha sottana e manto rossi lacca e S. Giulietta sottana rossa manto bigio e fodera nera

Id[entità] fra Bened[etto] Bonfigli nell'Adorazione dei Magi e precisamente nel Re inginocchiato, col quadro dell'Adoraz[i]one nella Sala dei fiamminghi attribuito credo a scuola Toscana

L'Annunzio ai pastori agli Uffizi è assegnato a Bassano Jacopo d[ett]o Jacopo da Ponte

Il mio ritratto di Studente comperato da Fanciullacci potrebbe essere di Aless[andr]o Allori dalla modellaz[i]on[e] delle dita. Corridojo degli Uffizi.

Ritratto del Tassi⁵⁰³

Segue un elenco di fotografie redatto nella stessa occasione, in gran parte a matita e sul retro di una carta intestata dell'Hotel Savoy di Firenze: il collezionista è già in viaggio e visita chiese e musei:

Fotografie

(Uffizi) Andrea e Jacopo Orcagna allogato 1367 S. Matteo. La predella è di Lorenzo di Niccolò di Pietro Gerini

Crocifisso di Giotto (Chiesa S. Marco)


(Uffizi)⁵⁰⁴ Raff[ae]llo Capponi (o Carli?) fiorito fra il 1480 e 1510. Madonna in parte SS. Zanobi e Francesco

Id⁵⁰⁵ Bicci di Lorenzo – trittico Madonna bambino, S. Ludovico e S. Francesco e S. Ant[oni]o e S. Nicolò

(Accademia) Andrea di Giusto. Ascensione trittico. Allo stesso si attribuisce ora la tavola coi tre crocifissi con quei cavalli [??] ed occhi strani dei personaggio di cui ho la fotografia da un pezzo⁵⁰⁶

(Uffizi) Nicolò di Piero Gerini. Incoronaz[i]on[e] della Vergine con i protettori della città sotto

Uffici Incoronazione della Vergine di Giov[anni] dal Ponte ? fiorentino

Id. Raffaello Carli. Madonna  con bambino e sotto SS. Vivaldo e Girolamo in piedi e Franc[e]sco e Giov[anni] in ginocchio

Id. Lorenzo di Nicolò di Pietro Gerini. Annunciazione

Id. Correggio. Ritratto del Tasso di Aless[andr]o Allori⁵⁰⁷

⁵⁰³ Dalla nota in poi la redazione è a matita.

⁵⁰⁴ A penna, aggiunto in seguito.

⁵⁰⁵ A penna.

⁵⁰⁶ Tutto l'appunto su Andrea di Giusto è a penna.

⁵⁰⁷ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 38.

Il conte Georges Mycielski e altri visitatori del maggio 1907

Già dai primi di maggio, il senatore dovette rientrare a Palermo. Una lettera, che fa seguito alla visita del giorno prima, viene scritta dal conte Georges Mycielski, ancora in città, come attesta la carta intestata del Grand Hôtel des Palmes:

Palermo, 1/5 1907

Monsieur le Baron !

Merci encore de v[ot]re grande amabilité pendant ma visite d'hier chez v[ou]s, qui m'a valu la possibilité de voir de vraies merveilles. Puisque v[ou]s le permettez, je reviendrai encore vendredi à 10h., mais ne serait-ce pas abuser de v[ot]re bonté que de v[ou]s demander d'amener avec moi un des grands savants archéologues Français, Mr. Marcel Vernet, attaché au Louvre et qui désirerait beaucoup voir vos trésors. Je viens de le rencontrer ce matin et à la suite de cela j'eu v[ou]s demander ceci. Il est ici avec sa femme, si v[ou]s le permettez donc, n[ou]s viendrions chez v[ou]s à trois après-demain à 10h.

Pardon encore de ma demande, mais je ne puis que v[ou]s dire, que quand on possède des merveilles comme v[ou]s en possédez, on en subit des conséquences !! V[ou]s seriez bien si noble de répondre un mot à ma requête - - et en attendant je vous prie d'agréer mes hommages respectueux et l'expression de ma haute considération - - -

Comte Georges Mycielski

Palermo era allora una città in cui nobili polacchi potevano incontrare, nei migliori alberghi, studiosi del Louvre: a raccontare questo fatto, nel 1907, nessuno si sarebbe stupito. Il conte è anche accompagnato dal viceconsole dell'impero austro-ungarico, un certo S. Mitkovski⁵⁰⁸.

Il senatore dovette accettare di buon grado la nuova visita richiesta per il giorno dopo, come attestano i biglietti da visita ritrovati fra le sue carte. Conserva infatti un altro biglietto da visita di Mycielski, che sul retro data e appunta:

Palermo. 3 Maggio 1907.

Promisi mandargli le fotografie dei quadri miei che non son pubblicati da Alinari, fra le quali tiene ad avere i due Quartararo e i due Finson⁵⁰⁹

Anche Marcel Vernet, «Associé-Correspondent National des Antiquaires de France au Musée du Louvre», è presente alla visita e nel retro del suo biglietto da visita il senatore scrive:

Questo Signore che venne col Conte Mycielski è più archeologo che altro.⁵¹⁰

Il giorno dopo il senatore riceve un biglietto da visita di Antonio Salinas, che funziona da lettera di raccomandazione per un artista-conoscitore:

4 Maggio 907

Prof. A. Salinas

⁵⁰⁸ Il biglietto da visita del conte Georges Mycielski è datato dal senatore «30 Ap[ril]e 1907», con la nota: «conoscitore di quadri». La città di residenza, «Cracovia», scritta a mano sostituisce un indirizzo precedente, barrato a penna: «35, Rue Villebois-Mareuil, Lunéville». Anche il biglietto da visita del viceconsole è datato «30 Ap[ril]e 1907» «(Brasile)». Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 38.

⁵⁰⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 38.

⁵¹⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 38.

Direttore del Museo Nazionale di Palermo
per presentare al sig. B[aro]ne
Bordonaro il sig. Landsinger
egregio artista e conoscitore di quadri⁵¹¹

Nel biglietto da visita di Sigmund Landsinger, si ribadisce: «pittore-conoscitore di quadri» e specifica la provenienza: «Monaco».⁵¹² Questo studioso precede Voss con leggero anticipo e anche lui espone i risultati del suo viaggio a Palermo in un articolo sulla 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', una rivista per conoscitori fondata l'anno prima.⁵¹³ È una pubblicazione che consente di soffermarsi sul nuovo tipo di cultura più specialistica e compatta, che va facendosi strada presso i circuiti internazionali di storia dell'arte, dove il dilettantismo e gli orpelli *art nouveau* iniziano a diminuire, anche nell'inserzionistica rivolta ai collezionisti – per non parlare dello straordinario bollettino bibliografico che diffonde il mensile.

Insieme a Landsinger, dovette visitare la collezione anche un funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti siciliano, Cesare Matranga, presentato anch'egli al senatore da Salinas, come «Ispettore del Museo».⁵¹⁴ Questa nuova generazione di studiosi siciliani si è formata con il germanofilo Salinas e non a caso ora la ritroviamo al fianco di specialisti tedeschi che a Palermo trovano miniere di materiale da studiare con uno scrupolo mai visto fino a quel momento.⁵¹⁵

A sua volta Matranga, l'11 maggio, invia un suo biglietto dove «si onora di presentare» lo «storico d'arte» Walter Graff.

Ma il commento sul biglietto da visita di quest'ultimo testimonia la cattiva impressione che questo giovane di Kreugwach fece sul senatore:

Giovane colto ma che non ha ancora visto molto. Intelligente in fatto di quadri. Nessuna conoscenza in majoliche.⁵¹⁶

La 'Mostra di Arte Antica Umbra' a Perugia, settembre 1907

Da una nota ritrovata nel retro di una foto, dove si fa riferimento a una Madonna con Bambino e San Giovannino della Galleria Comunale di Gubbio, si ricava la presenza del collezionista a un'importante mostra perugina: «La rividi poi in Sett[embre] 1907 alla mostra di arte antica a

⁵¹¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 'Biglietti da visita'.

⁵¹² Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 'Biglietti da visita'.

⁵¹³ S. Landsinger, *Eine Wiederaufgefundenes Gemälde von Vandyck im Museo Nazionale zu Palermo*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', I, 11, 1908, pp. 1016-1019.

⁵¹⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 'Biglietti da visita'.

⁵¹⁵ Si può ricordare a questo proposito che la collaborazione dei funzionari siciliani alla 'Monatshefte' sarà effettiva a partire dalla seconda annata della rivista: verosimilmente sono i frutti di relazioni come quelle fra Landsinger e Matranga: si vedano E. Mauceri, *Piccola arte siciliana. Le figurine di Caltagirone*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', II, 3, 1909, pp. 149-153; Idem, *Pietro Novelli (il Monrealese)*, II, 8, 1909, pp. 379-392.

⁵¹⁶ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 'Biglietti da visita', datato 12 maggio 1907.

Perugia» (vedi n. 54). A villa Bordonaro si conserva anche un pacchetto di «Cartoline Illustrate della Mostra di Arte Antica in Perugia (15 Sett[embr]e 1907)». ⁵¹⁷

Nel «Cicerone» per la Sicilia

Ormai la notorietà è tale che la collezione entra nelle guide più informate della Sicilia. La breve descrizione sembra imprestata dai *Miscellanea* de 'L'arte':

«Collezione Bordonaro – in via Grande delle Croci (privata) [...]».

Il barone Gabriele Bordonaro Chiaramonte, Senatore del Regno, un sincero innamorato dell'arte, possiede una stupenda raccolta d'opere d'arte per la quale da gran tempo va acquistando per tutta Europa dipinti, maioliche, smalti, disegni e stampe, ch'egli dispone in armadi elegantissimi nel suo magnifico e grandioso palazzo delle Croci architettato da E. Basile. In esso oltre alla bella collezione delle maioliche, nella quale primeggia quella delle majoliche arabo-ispano sono quadri interessanti, come: una Madonna col Bambino ed una « Adorazione » attribuite giustamente ad *Iacopo del Sellaio*, ed altre pitture che vanno sotto il nome di *Coppo di Marcoaldo*, di *Filippino Lippi*, del *Botticelli*, del *Tintoretto*, del *Rubens*, del *Van Dyck*. ⁵¹⁸

Hermann Voss

L'8 novembre 1907 Hermann Voss visita la collezione Bordonaro. Lo attesta il suo biglietto da visita, dove il collezionista ha subito colto l'eccezionalità dello studioso: «Giovane intelligente e conoscitore in fatto di pittura». Lo studioso tedesco gli scriverà pochi mesi dopo.

1908

Con un «regalo» di un certo Salvatore Corvaja – un «bozzetto» con un *Crocifisso* attribuito a Alessandro Magnasco (n. 431, 56 x 26,4 cm), la collezione di Gabriele Bordonaro chiude i battenti. Siamo nel febbraio 1908 e il senatore d'ora in poi si occuperà solamente di studiare e di accogliere visitatori.

Lo scambio epistolare con Hermann Voss concerne la *Deposizione* attribuita a Hans Holbein il vecchio (n. 129, **tav. LXIX**):

Illustrissimo Signor,

Quando ebbi, nel mese di Ottobre dell'anno passato, la fortuna di visitare la Sua interessantissima collezione di opere d'arte, che Ella gentilmente m'ha voluto far vedere, mi fermai nella gran sala davanti al quadro rappresentante la Deposizione di Gesù attribuita a Holbein il Vecchio e comprata a suo tempo a Basilea. Allora io le dissi che per i miei studi nell'antica pittura tedesca la pittura in questione mi sembrava importantissima e che me ne sarebbi certamente occupato.

Difatti, dopo Palermo, l'idea di identificare quella Deposizione non m'ha lasciato, ma è soltanto in questi giorni che riuscii a trovare una replica, molto più debole e certamente posteriore, posseduta da un signore inglese che, avendo riconosciuto il quadro una copia mal fatta, lo crede copiato da un'originale di Holbein il Giovane. Ho anche trovato alcuni disegni che mi sembrano di essere in stretta relazione col Suo quadro.

Dato tutto ciò ho in proposito una pubblicazione per mettere in rilievo l'importanza della Sua pittura e non mi manca altro che il Suo consenso alla riproduzione della fotografia di Alinari che comprai a Palermo e che non vorrei pubblicare se non dietro Suo acconsentimento. Sarei felice, se Ella, oltre al permesso di riprodurre la fotografia fatta dall'Alinari, volesse anche darmi l'indicazione delle misure della tavola ed eventualmente quella del legno, cioè della spezie del legno sul quale è dipinta e se crede, notizie sul restauro del quadro e sull'acquisto. A suo tempo avrà una copia del mio articolo o, caso lo desiderasse, anche più copie.

Ricordo sempre con gran piacere la buona accoglienza che ebbi da Lei e sarei felice di poterla servire in qualcosa. Ringraziandola anticipatamente della Sua gentilezza mi professo, in attesa di Suo gradito riscontro,

⁵¹⁷ Sulla mostra perugina del 1907, è valido C. Galassi, «Una ben delineata storia delle scuole pittoriche umbre». *La "Mostra di Arte Antica Umbra" del 1907 a Perugia e la geografia artistica dell'Umbria*, in 'Annali di critica d'arte', 9, 2013, pp. 507-531.

⁵¹⁸ *Il «Cicerone» per la Sicilia. Guida per la visita dei monumenti e dei luoghi pittoreschi della Sicilia*, introduzione storico-artistica di E. Mauceri, itinerario di S. Agati, Palermo, Alberto Reber, 1907, p. 88.

di V. S. ser^{suo}
Dott. Hermann Voss
dei Musei R. R. di Berlino

Berlin, 4-III-1908
W. 15 Uhlandstr. 44

La lettera, vista il 9 marzo, conosce risposta immediata e nelle carte Bordonaro fortunatamente si conserva una bozza:

Palermo 9 M[ar]zo 1908

Sig. Dott Hermann Vos [sic]
dei Musei R R di Berlino
W. 15 Uhlandstr. 44

Memore della gentile visita fattami l'anno scorso, ricevo con piacere la di lei preg[ia]ta del 4 C[orrent]e e grato della notizia che mi favorisce sul mio quadro della *Deposizione*, aderisco tosto al di lei desiderio accordandole il permesso di far riprodurre la fotografia del medesimo, fatta dai F[rate]lli Alinari, e fornendole i chiarimenti che desidera. Il dipinto è su tavoletta di quercia (dimensioni cent. 127 x 62), proviene dalla Collezione di Antonio Maeglin, zio di Shilling e Neumann dal quale io lo comprai in Bâle nel 1886, ed era ritenuto opera di Baldung Grien. Esso era stato in molte parti ridipinto, ed io lo feci ripristinare dal restauratore Luperini di Pisa, il quale portò via il nuovo colore, ritrovando l'antico originale. Evidentemente era da scartare l'attribuzione al Grien, e quella posteriore a Mattias Grunewald data da cotesto D' Adolfo Goldsmidt [sic] nel 1896. Io mi accordo con lei nel ritenere, che autore del dipinto possa essere Holbein il giovane, specialmente dopo la scoperta fatta due anni fa nel Museo di Bâle di un disegno antico messo in cornice rappresentante il gruppo del Cristo morto sulle ginocchia della madre, che mi parve la riproduzione di quello esistente nel mio quadro. Esso disegno è segnato HW e più sotto porta lo scritto Hans Jorg Wancuwetch l'altare von Basel Pietà n/ Hans Holbein. Mi è stato impossibile trovare il nome del Wancuwetch in alcun lessico o monografia di artisti, e di avere una fotografia del disegno esposto nel Museo per poterlo confrontare col mio quadro; spero che esso possa esser pubblicato nella *Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV-XVIII Jahrhunderts* cui sono abbonato, ma ne dubito, ma ad ogni modo quel disegno mi pare possa mettere sulla via di una attribuzione esatta. Ringraziola per ultimo della cortese offerta dell'⁵¹⁹ articolo che pubblicherà che accetto fin da ora in doppia copia, e che farò tradurre nella mia lingua od in francese od inglese, dolendomi assai di non conoscere la lingua tedesca nella quale oggi si pubblicano le più interessanti opere d'arte

I frutti della permanenza dello studioso a Palermo non dovevano tardare a apparire nelle riviste d'arte del tempo. Per esempio, in una breve nota nell'ultima pagina della 'Monatshefte' – di cui Voss è corrispondente da Berlino – è contenuto un giudizio sulla *Pietà* attribuita a Van Dyck nel Museo di Palermo: si tratta in realtà di una copia⁵²⁰. Non è nemmeno da sottovalutare l'impatto della pittura siciliana nella riscoperta del Seicento che Voss pratica sin da questo anni, con articoli di punta sempre nella 'Monatshefte'⁵²¹. Ma dell'articolo promesso a Bordonaro sulla *Deposizione* creduta di Holbein non sono riuscito finora a trovare traccia, fra gli scritti di Voss.⁵²² Chissà se è inadempienza mia o

⁵¹⁹ Barrato: «suo».

⁵²⁰ H. Voss, *Nochmals der wiederaufgefundene Van Dyck im Museum zu Palermo*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', II, 1, 1909, p. 70.

⁵²¹ In particolare, si veda H. Voss, *Charackterköpfe des Seicento. II. Eine Studie zur sizilischen Malerei*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', I, 11, 1908, pp. 987-999, dedicato quasi monograficamente a Matthias Stomer, o il successivo *Charackterköpfe des Seicento. III. Der Meister des sterbenden Cato*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', II, 2, 1909, pp. 108-115

⁵²² Sullo studioso sono ora disponibili i contributi chiarificatori di Camillo Miceli: per conto mio, ho ascoltato la sua relazione su *Hermann Voss (1884 – 1969) e la riapertura del 'Kunsthistorisches Institut' di Firenze dopo la prima guerra mondiale*, al convegno sui conoscitori tedeschi organizzato dal Kunsthistorisches Institut e dall'Università degli Studi di Firenze il 13 ottobre 2013 (si attende la pubblicazione degli atti); non ho ancora consultato la sua tesi di dottorato: *Hermann Voss tra storia dell'arte e connoisseurship. Carteggi e studi (1907 – 1966)*, dottorato in Storia dell'arte, relatore

frutto di impegni crescente di quel giovane che nel giro di pochi anni, dopo una borsa di studio al Kunsthistorisches Institut di Firenze (1910 – 1911), diventa assistente universitario a Berlino, per intraprendere subito dopo una brillante carriera di conservatore nei musei tedeschi (al Museo di Belle Arti di Lipsia, dove studia molto anche i disegni, 1913 – 1914; poi alla Gemäldegalerie di Wiesbaden, 1935 – 1943; e infine, della prestigiosa pinacoteca di Dresda, 1943, diretta mentre collaborava al funesto disegno hitleriano di un museo a suo nome nella città austriaca di Linz).

«L'idea di identificare quella Deposizione» è condivisa con il senatore, che sorprendentemente conosce già il disegno che Voss menziona, giacché lo aveva visto nel corso del suo viaggio a Basilea del 1903. Poi sarà anche pubblicato nel terzo volume degli *Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV. – XVIII. Jahrhunderts.*, come si augura Bordonaro, e proprio nell'uscita successiva della rivista, datata all'annata 1907-1908. Per vie differenti, Voss e il senatore insomma sono arrivati allo stesso punto e si dirigono nella stessa direzione, che gli studi però non contempleranno in seguito: il dipinto potrebbe essere opera di Holbein il Giovane, e non una semplice derivazione – e per tutte le considerazioni storico-artistiche si rimanda alla scheda (n. 129).

Maioliche fotografate da Lisa

È nell'aprile del 1908 che Lisa fotografa le maioliche della collezione, come attesta una scritta in una busta ritrovata nell'archivio Bordonaro.

Si tratta di due albarelli (32 e 33 cm di altezza, scritte nel retro); di una piastrella seicentesca con il *Martirio delle Vergini di Sant'Orsola* firmata «Gentili F»; un vaso con una decorazione geometrica e a rosette; un piatto con un *San Girolamo penitente*; due albarelli figurati, uno con un ritratto femminile, il secondo con un ritratto di *Orazio* corredati di iscrizioni parzialmente visibili (il primo: «[...]VXTVSV+MN[...]»; il secondo: «HORATIO», «RADEOGHEL»; le misure sono ricordate nel retro: 34,5 cm il primo; 33 cm il secondo); un vaso con una rappresentazione stilizzata di un uccello (26 cm).

Un biglietto ricorda anche la finalità per cui il senatore commissiona a sua figlia la campagna fotografica:

Baron de Cosson

77 Via Ghibellina
Firenze

Mandargli qualche fotografia dei piatti di Valenza del sec[ol]o XVII in blu chiaro senza riflessi

24 aprile 1908⁵²³

Flavio Fergonzi, Università di Udine, 2009; è importante il suo articolo: *Hermann Voss. Lettere da Lipsia*, in 'L'uomo nero', 4/5, 2006, pp. 35-57, dove si chiariscono le ragioni della sfortuna critica di Voss nel Novecento: «non ebreo, non comunista», ma nemmeno nazionalsocialista, eppure direttore di importanti musei negli anni Trenta e Quaranta; per capire la giovinezza, o quantomeno il primo decennio del '900, K. Iselt, *"Sonderbeauftragter des Fuehrers": der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884 - 1969)*, Köln 2010, [Hertziana: K-VOS 6914-6100].

⁵²³ 'Corrispondenza', busta 39.

Un altro destinatario delle foto di maioliche è l'antiquario napoletano De Ciccio, dal quale il collezionista ha acquistato un dipinto (nel 1901) e diverse maioliche, come ricorda nei suoi appunti del 1905 (cfr. «1905. Appunti per Majoliche»):

Fotogr[afie] consegnate a De Ciccio a 6 Mag[gi]o [1]908

1 Vaso Cafaggiolo con pantera alto cent[imetri] 37
 1 id id " leone " " 36
 1 Mattonella con 6 viste _____ c " 24 x 25
 1 Barattolo id. con uccello _____ alto " 32
 1 " " " " " collo lungo " " 31 ½
 1 " " " " " con ornati _____ " 33⁵²⁴
 1 Boccale _____ " 35 ½
 1 Barattolo cane e lepre _____ " 32
 1 due teche affrontate _____ " 32
 1 Faenza⁵²⁵ Boccale con pavone _____ " 26
 12 pezzi
 per 100/di cui 10 a lui.⁵²⁶

L'ultimo appunto redatto dal senatore apre alla possibilità che la sua intenzione fosse di rivendere all'antiquario i dodici articoli in maiolica della sua collezione. Sarebbe l'unico tentativo di alienazione di Bordonaro a noi noto.

La terza volta di Berenson a Palermo

La terza e ultima lettera di Berenson al senatore ritrovata è inviata su carta intestata del Grand Hôtel des Temples di Girgenti. Stavolta si tratta solo di un biglietto che rimanda a una prossima visita:

16 maggio, '08

Illustre Signor Senatore

Arriverò con mia moglie e tre amici a Palermo la sera del 19 – Hotel des Palmes. Spero avere il piacere di trovarla e di rivederla e sua bellissima collezione dopo tanti anni.

Mi creda,
 Suo devo[ti]ssimo
 B. Berenson

Sono abbastanza eccezionali due pagine del diario di Mary Berenson, redatto a Palermo fra il 20 e il 21 maggio 1908:

May Wednesday, 20 1908
 Palermo Fine

Saw Museo. Telegraphed to Ray.

Saw Baron Chiaramonte-Bordonaro's collection in afternoon, had tea there and then drove along the Marina, and then called on Lina [Waterfield], with whom we had lunched at the restaurant Parigi, Pal[azzo] Rudinè, Quattro Canti della Città.

Worked letters and talked all evening about Sodomy. The Hernaux boys see nothing but low vice in it, [?]

Placci, really

May Thursday, 21 1908
 Not too bad Fine

⁵²⁴ Due righe successive sono barrate.

⁵²⁵ Cancellato: «Barattolo».

⁵²⁶ L'ultima riga è redatta a matita. Le fotografie, la busta e il biglietto sono conservati in Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza e scritti', busta 39.

Saw the Cappella Palatina, the Duomo, and SS. Salvatore and the Chiesa del Cancelliere in mor[ning].

Went to lunch w[ith] Trabias. Their great palace on the Marina seems to me the most ideal dwelling place I have ever seen. Such large cool rooms, such [?]-green terraces, such a view! About 12 men servants received us, and the luncheon was very groaned. The Princess is a very charming woman, but BB says she has been miserably unhappy with her husband, who had treated her quite brutally.

The Poetess, M[ada]me de Noailles, was there – a vrai type – but full of interesting talk and rather vital. But she was awfull when she began to write her own poems [...]⁵²⁷.

Anche la viscontessa, futura modella di Man Ray e di Balthus e discendente del marchese de Sade, si trovava dunque a Palermo: meglio non soffermarsi sulle sue poesie – dice Mary Logan – ma vitalità e loquacità dovettero pure impressionarla.⁵²⁸ Ma l'emozione maggiore è riservata alla visita del palazzo Trabia alla Marina: «the most ideal dwelling place I have ever seen».

Il contesto del viaggio è abbastanza noto, ma serve a riassumerlo un brano di Berenson *in memoriam* di Carlo Placci, con il quale viaggia in automobile sin dal 1899:

«Né Carlo né io avevamo ancora fatto acquisto di un'automobile, sebbene fosse già in uso di servirsene; però ne possedeva una il suo nipote francese, Lucien Henraux. Per parecchi anni questo giovane così intelligente, pronto e naturalmente ricco di doti, destinato, aimé, a prematura fine, venne in primavera e in autunno per condurci in varie parti d'Italia: Piemonte, Friuli, Abruzzi, Calabria, Sicilia.»⁵²⁹

Nel contesto di questa visita, si può certamente collocare una serie di nove foglietti conservati ai Tatti, dove sono elencati in ordine alfabetico i dipinti Bordonaro, con i relativi numeri di inventario. La grafia è sempre quella di Mary, ora diventata miss Berenson. Per il grado di sintesi e completezza di questi documenti rispetto alle note sui singoli dipinti del 1897, si è scelto di trascriverli qui per intero. È una sorta di sommario definitivo sulla collezione Bordonaro, dal quale Berenson e le sue assistenti ripartiranno al momento di inserire in futuro i dipinti negli indici, senza ritornare alle singole schede:

Palermo. Baron Chiaramonte Bordonaro (1)

<u>Tommaso Aleni.</u>	118. Madonna
<u>Alunno di Domenico</u>	108. St. Jerome in Desert
<u>Sch. Angelico.</u>	61. Madonna
<u>Bartolo di Fredi</u>	71. Head of Old Monk w. beard
<u>Bassano J.</u>	8. Annun[tiation] to Shepherds Very like a Greco Early work.

Palermo. Baron Chiaramonte Bordonaro (2)

<u>Bicci di Lorenzo</u>	78. Madonna and 2 kneeling Monks 209. Mad[onna] w[ith] SS. Peter and Paul.
-------------------------	---

⁵²⁷ The Bernard and Mary Berenson Papers, Biblioteca Berenson. Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies: Mary Berenson's Diaries, 1908.

⁵²⁸ Su Madame de Noailles, cfr. L. Benaïm, *Marie Laure de Noailles. La vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset, 2001, dove però non c'è traccia del soggiorno palermitano del 1908.

⁵²⁹ B. Berenson, *Carlo Placci* [epitaffio], in 'Il Mondo', 28, 18 maggio e 19, 1 giugno 1946, traduzione di Arturo Loria, pp. 3-34, cit. p. 26. Un estratto dell'articolo si trova ai Tatti.

Dead XL C[hrist] in l[andscape] in the predella.
Rather nice.

Boccatis

411. Mad[onna] and Angels

Bordone.

122. Mad[onna] and 2 ch[ildre]n in l[andscape]

Sch. Botticelli

33. Tondo: Mad[onna] with Infant John
– Wooden Ciborium w[ith] XL [Christ] bearing †,
Mary and John
403. Priest sharing cut off head
to Y[ou]ng soldier. Inf[luenced by] Filippo

Palermo. Baron Chiaramonte Bordonaro (3)

Botticini

119. St. Nicolas and James.

Brescianino

12. St. Francis rec[eiving] Stigmata

38. Madonna and Saints

Chiodarola (?)

145. Head of Madonna (Fragment)

Civerchio

50. St. Albertus enthroned, w[ith] Jerome and
Augustine and kneeling Sforzas. This is dated 1471
but this is impossible! We have dated it 1541. What
does this mean?

Daddi B.

419. Madonna. close to Amb[rogio] Lorenzetti

Daniele da Volterra

96. Holy Fam[ily] w[ith] Elizabeth

Fei

214. Crucifixion
218. Madonna [and] S[ain]ts

Agnolo Gaddi⁵³⁰

(late) 75. Four Saints

Sch. Ghirlandajo or Mainardi

Palermo. Baron Chiaramonte Bordonaro (5)

Giov[anni] di Paolo

70. Polyptych: C[hrist] and the 4 Evangelists

Girolamo di Benvenuto

66. Mad[onna] w[ith] Jerome and Angel
74. Mad[onna] w[ith] Seb[astian] and Baptist

Giusto d'Andrea

65. Madonna

Lazzaro Sebastiani

95. St. Lucy at Oxen

[Leonardo da Pistoja]

24. take away]

Lippo Memmi

83. Peter
87. Paul

Palermo. Baron Chiaramonte Bordonaro (6)

Barbara Longhi

61. Holy Family and St. Catherine

⁵³⁰ Sopra, cancellato a penna: «Lazzaro Sebastiani».

<u>P[ietro] Lorenzetti</u>	100. Polyptych: Madonna and four Saints
<u>Lorenzo Monaco Sch[ool]</u>	217. Crucifixion
<u>Lorenzo di Niccolò</u>	82. Madonna 220. Martyrdom of Laurence 412. Madonna. Small X 58. Crucif[ixion] Above w[ith] John and Mary Pelican above.
<u>Mainardi</u>	98. Madonna enthroned between Paul and Francis. 1506 Palermo. Baron Chiaramonte Bordonaro (7)
<u>Sch. Mantegna</u>	17. Holy Family (take away fr[om] Caroto) (“ “ “ Bonsignori)
<u>Michele di Ridolfo</u>	24. Mad[onna] and 2 Angels
<u>Sch. Moretto</u>	150. Nativity
<u>Neri di Bicci</u>	10. Tabernacle: Tobias and Angel on outside of wings: Mag[dalene] and Ev[angelists] inside: Madonna in middle of shrine with angels on sides. 410. Altarpiece: Tobias and six Saints Palermo. Baron Chiaramonte Bordonaro (8)
<u>Oggiono</u>	40. St. Jerome
<u>Sch. Pesellino</u>	55. Birth of Virgin Anne sitting on “groaning chair”. Cf. Highnam predella. One of the few good things in this coll[ection]??
<u>Pier F[rancesco] Fiorentino</u>	54. Mad[onna] and Angels (Take away extra Mad[onna])
<u>Pietro di Dom[enico] di Montepulciano</u>	72. 73. Annunciation (Very nice)
<u>? Quartararo</u>	427. Baptist 428. St. James
<u>Sano</u>	80. Madonna 216. Madonna
<u>G[il]rolamo] di Santacroce</u>	226. Mad[onna] w[ith] St. Jerome 413. Mad[onna] w[ith] Catherine Saint holding book Bissolo ⁵³¹ (here copying Licinio]
<u>Segna.</u>	68. Madonna
<u>Sellajo</u>	62. Tondo: Nativity
<u>Sch. Sellajo</u>	112. Madonna v[ery] poor

⁵³¹ A matita

Altre note di Mary registrano alcuni ſignificativi cambi di attribuzione e di giudizi berensoniani ſui dipinti Bordonaro. Il caſo più eclatante è il dipinto attribuito al Civerchio, di cui Berenson parlava nella lettera al ſenatore del dicembre del 1906. Ora ſi profila un dubbio imbarazzante: «It is dated 1471 but this is impossible! I have dated it 1541. What does it mean?». Anche la deſcrizione dell'opera nel poſt-it riſulta diſversa riſpetto all'edizione del 1907: «St. Albertus enthroned, w. Jerome + Augustine + kneeling Sforzas» (nel poſt-it); «SS. Ambroſe and Jerome, a Biſhop, and male and female Worſhippers» (a ſtampa)⁵³³. È un appunto ſteſo dopo la viſione dal vero del cartellino e la lettura della data 1471 cozza con la datazione elaborata dal conoſcitore. Non a caſo, nelle *Italian Pictures* (1932), il *Sant'Ambrogio* non figurerà più fra le opere del Civerchio e troverà invece poſto la *Pietà* che già nel 1906 Berenson credeva «del epoca giovanile dello ſteſſo V. Civerchio»⁵³⁴. In un altro foglietto ai Tatti, rimane memoria di un cambio di attribuzione di Berenson, che dovette pervenire a mente fredda, riguardo alle due cuspidi con un'*Annunziata* riferita prima a Pietro di Domenico di Montepulciano (cfr. ſchede nn. 72-73):

Palermo

Baron Chiaramonte-
Bordonaro

Occhi Viſpi

72. 73. Annun[ciation]

A queſta ſerie vanno aſſociati i cinque foglietti con un elenco di ventiquattro opere, tutte al muſeo, datati «May 20 – 25». Grazie alla coincidenza del nome di un ariſta in due note e alla ſomiglianza fra le grafie, ſi può datare a queſta viſita di Berenson a Palermo un altro appunto relativo alle opere della collezione:

Palermo
Filippo da Verona

Baron Chiaramonte-Bordonaro:
Benedetto Diana, Lazzaro Sebaſtiani, Girolamo Santacroce

Duomo.
Crescenſio⁵³⁵

⁵³² I Tatti, Archivio Berenson.

⁵³³ B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1907, p. 196.

⁵³⁴ B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali ariſti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, traduzione di E. Cecchi, Milano, Ulrico Hoepli, 1936, p. 130.

⁵³⁵ Bernard and Mary Berenson Papers, Notes, Topographical Notes, lettera 'P', ad vocem 'Palermo'.

Di conseguenza, un riepilogo dei dipinti Bordonaro corredato da serie di espunzioni dalle liste è probabilmente da correlare allo stato degli studi di Berenson maturato durante questa visita della collezione:

Palermo (2)

Baron Chiarmonite-Bordonaro (1)

Madonna		<u>Aleni</u>
St. Jerome in Desert		<u>Alunno di Domenico</u> ⁵³⁶
St. Peter		<u>Barna</u>
St. Paul	Take out	
Head of Saint		<u>Bartolo di Fredi</u>
Madonna and Angels		<u>Boccatis</u>
Holy Family		<u>Bonsignori</u>
Female Saint	Take out	<u>Sch. Botticelli</u>
Tondo ⁵³⁷		
SS. Nichloas and Roch		<u>Botticini</u>
Mad[onna with] John and Angels		<u>Brescianino</u>
Holy Family	Take out	<u>Catena</u>
Nativity	Take out	<u>Cesare Magni</u>
Bust of Madonna	Take out	<u>Sch. Costa</u>

Palermo (3)

Baron Chiarmonite-Bordonaro (2)

Mad[onna] w[ith] Francis and Paul	Take out	<u>B. Diana</u>
Polyptych		<u>Giovanni di Paolo</u>
Mad[onna and] S[ain]ts		<u>Girolamo di Benvenuto</u>
St. Jerome		<u>Marco d'Oggiono</u>
Madonna	Take out	<u>P. F. Fiorentino</u>
Mad[onna] and Angels		
Sketch for Nativity	Take out	<u>Romanino</u>
Madonna		<u>Sano di Pietro</u>
Madonna		
Madonna w[ith] Child blessing	Take away	<u>Jacopo del Sellaio</u>
Nativity ⁵³⁸		

Gli ultimi quattro appunti sono quindi redatti per separare i dipinti Bordonaro in funzione delle rispettive destinazioni: nei *Florentine*, nei *Venetian*, nei *Northern* o nei *Central and Northern*:

Per i *Florentine*:

Palermo

Baron Chiarmonite-Bordonaro:

Bicci di Lorenzo
Daddi
Daniele da Volterra
Gaddi. Agnolo
Giusto d'Andrea

⁵³⁶ Cancellato, a penna: «Amico di Sandro».

⁵³⁷ Cancellato a matita: «Mad[onna and] John»

⁵³⁸ I Tatti, Archivio Berenson.

Michele di Ridolfo⁵³⁹
Neri di Bicci
Occhi Vispi⁵⁴⁰

[...]

Per i *Central and Northern*:

Palermo,
Baron Chiaramonte-Bordonaro

Aleni
Chiodarola
Barbara Longhi

Per i *Northern*:

Palermo
Baron Chiaramonte-Bordonaro:
Sch. Mantegna, Sch. Moretto

Stavolta Berenson è stato a Palermo solamente cinque giorni, fra il 20 e il 25 maggio 1908.

Leandro Ozzola

Il 24 luglio 1908, il collezionista riceve un biglietto da visita di Leandro Ozzola, dove si specifica la ragione dell'interesse dello studioso:

il Dott. Leandro Ozzola di
Roma prega il Barone Bordonaro
di permettergli la visita
della Sua Galleria e in particolare
quei due quadri di battaglie
firmati Giovanni Franco
di cui gli scrisse già da Roma
Con ossequio devoto.
D. Leandro Ozzola⁵⁴¹

Tuttavia, rientrato ai suoi studi romani, Ozzola redigeva un articolo dove era ben chiaro che «uno dei problemi più importanti che offre la pittura della rinascita in Sicilia è senza dubbio la ricerca dell'autore del misterioso dipinto rappresentante il Trionfo della Morte» ed era il primo ad avviarsi verso una soluzione moderna, guardando alla cultura catalana.⁵⁴² Sarebbe poi diventato uno studioso dagli interessi intelligenti ed eclettici: battaglie, ma anche studi precoci sulla moda e sulla corte mantovana, grazie al suo impiego presso il Palazzo Ducale.

Fierens-Gevaert

⁵³⁹ Sopra, cancellato a matita: «Lorenzo di Niccolò».

⁵⁴⁰ Cancellato, a matita: «Pietro di Domenico».

⁵⁴¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 'Biglietti da visita'.

⁵⁴² L. Ozzola, *Il Trionfo della Morte nel Palazzo Sclafani di Palermo*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', II, 4, 1909, pp. 198-205.

Il 5 novembre 1908, il collezionista riceve la visita di Hyppolite Fierens-Gevaert (Bruxelles, 1870 – Liegi, 1926), «Secrétaire des Musées Royaux de Belgique», nonché professore all’Università di Liegi. Nel biglietto, una scritta del senatore attesta l’interesse dello studioso per un dipinto della collezione: «fotografia Cristo di A Bouts» (n. 107, **tav. LVII**).⁵⁴³

Rientrato a Bruxelles, il conservatore scrive infatti al senatore, su carta intestata del museo, per ringraziarlo della fotografia ricevuta. In aggiunta, avanza un’altra richiesta:

Bruxelles, le 20 novembre 1908

Cher Monsieur,

Rentré à Bruxelles, j’allai vous écrire pour vous remercier encore de votre aimable accueil à Palerme, quand j’ai reçu la photographie du Christ en prière qui ajoute un motif de plus à ma reconnaissance.

Nous gardons ma femme et moi le souvenir ineffaçable des jours passés en Sicile, et notre visite à votre admirable galerie reste l’une de nos plus beaux souvenirs. Veuillez trouver ici la très faible expression de notre gratitude et croyez moi Cher Monsieur

Votre tout dévoué

Fierens-Gevaert

P.S. Oserai-je vous demander de faire photographier le Saint André que vous possédez et que je crois être l’esquisse de la statue de F. Duquesnoy qui orne l’une des grandes niches de S. Pierre?

Vous me rendriez grand service et je vous en remercie très grandement à l’avance.

FG⁵⁴⁴

La lettera è accompagnata da una pubblicazione in dono, come si evince dalla bozza di risposta del senatore:

M^r Fierens Gevaert
17 Petit Sablon
Bruxelles

Falconara 5 Dec[embre] [1]908

En vous remerciant du bon souvenir que vous gardez de moi, je vous exprime⁵⁴⁵ ma reconnaissance pour le présent de v[otre] publication (Figures et sites de Belgique) que je me réserve de goûter dans mes loisirs à la campagne. Je m’empresse de vous envoyer par poste recommandée deux photographies de la maquette du S. André que je possède, d’après la quelle évidemment Duquesnoy n’a pas travaillé⁵⁴⁶, à la statue dont la pose est tout à fait différente. Néanmoins je pense que l’esquisse de ma collection ait pu sortir des mains de l’artiste et représenter un des nombreux modèles⁵⁴⁷ élanché pour son oeuvre⁵⁴⁸, étant notoires sa⁵⁴⁹ lenteur, son⁵⁵⁰ indecision avant de se fixer sur la forme⁵⁵¹ à donner⁵⁵² à sa conception. J’ose affirmer qu’il existe entre ma maquette et la statue de Rome beaucoup d’affinité de style soit pour l’élégance pittoresque du dessin et du mouvement soit pour l’ampleur du modelé. Si je me trompe, veuillez me corriger et pour hâter et faciliter v[otre] jugement, je me permets d’accompagner aux photographies de l’esquisse, celle de la statue⁵⁵³ de Duquesnoy.

⁵⁴³ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo ‘Corrispondenza’, busta 38.

⁵⁴⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo ‘Corrispondenza’, busta 38.

⁵⁴⁵ Cancellato, a penna: «toute».

⁵⁴⁶ Cancellati, a penna: «car», «du saint dans la statue», «celle-ci».

⁵⁴⁷ Cancellato, a penna: «qu’il».

⁵⁴⁸ Cancellata, a penna, una «s» plurale di «oeuvre».

⁵⁴⁹ Cancellato, a penna: «la».

⁵⁵⁰ Cancellato, a penna: «et l’».

⁵⁵¹ Cancellato, a penna: «son sujet et».

⁵⁵² Cancellato, a penna: «forme».

⁵⁵³ Cancellato, a penna: «de l’église».

Je⁵⁵⁴ compte de me rendre à ma résidence habituelle à Palerme dans une semaine et j'espère recevoir là de vos nouvelles. Veuillez présenter à Madame mes hommages et mes remerciements et agréer l'assurance de ma considération distinguée.⁵⁵⁵

Lo studioso belga replica a stretto giro di posta:

Samedi 12 X^{bre}

Monsieur le Sénateur, je suis vraiment si touché de l'empressement que vous voulez bien mettre à satisfaire mes désirs. J'ai reçu avec une vive reconnaissance les photographies de votre Saint André. Merci de grand coeur. Je ne puis vraiment rien ajouter aux paroles si justes que vous me dites dans votre lettre et que je ferais volontiers miennes. J'ai eu grand plaisir à revoir votre petite terre cuite en photographie; elle est d'un style fort élégant et élancé, et d'une simplicité de draperie qui rendent l'attribution à Duquesnoy plausible. Il y aura lieu de comparer à d'autres statues du même saint exécutées à cette époque avant de se prononcer définitivement. Croyez-moi monsieur le sénateur votre tout dévoué

Fierens-Gevaert⁵⁵⁶

È dunque uno dei rari casi in cui Bordonaro viene alla luce in quanto collezionista di sculture, e di un certo calibro, se si pensa che nella corrispondenza la sensazione che il modello del celebre *Sant'Andrea* di François Duquesnoy, ospitato in una nicchia dei pilastri che sorreggono la cupola di San Pietro in Vaticano. È davvero un rammarico non possedere la fotografia che Bordonaro invia allo studioso, né poter fornire alcun riscontro visivo su quest'opera, che dalle lettere sappiamo essere in terracotta.

⁵⁵⁴ Cancellato, a penna: «me propose».

⁵⁵⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 38.

⁵⁵⁶ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 38.

Ultimi fuochi

1909

Dopo circa un mese, un'ultima missiva perviene al collezionista da parte di Fierens-Gevaert, che si apre con una notizia luttuosa. È l'inizio di un anno funesto:

Cher Monsieur,

Si nous n'avions été frappé nous-même par un deuil cruel – ma femme a perdu son père le baron Gevaert, directeur du Conservatoire de Bruxelles chez qui nous vivions, – nous vous aurions exprimé dans retard tout l'émotion que nous avons ressentie malgré nos tristesses personnelles, en apprenant l'affreux cataclysme qui a frappé votre beau et généreux pays. Nous avons laissé un peu de notre cœur dans cette admirable Sicile que nous avons tant aimée et tous les jours nous soupignons au deuil de ceux que nous avons connu là-bas ! Acceptez cher Monsieur l'expressions de nos souvenirs bien ému et croyez moi

Tout votre
Fierens-Gevaert

8-I-09⁵⁵⁷

Proprio in quegli anni, il conservatore dei musei reali di Bruxelles aveva dato alle stampe i primi due tomi di una sua pubblicazione generale sulla pittura fiamminga del Quattrocento: *Les Primitifs Flamands*, Bruxelles, presso la Librairie Nationale d'Art et d'Histoire di G. van Oest, 1908 (primo tomo) e 1909 (secondo tomo). Dai van Eyck a Gerard David, passando naturalmente da van der Weyden, i Bouts, van der Goes e Memling, ma inclusi anche i *petits maîtres*, lo studioso tracciava, con brevi schede e molte illustrazioni, il profilo generale di una cultura pittorica. Nel tomo successivo sul Cinquecento (*Les Primitifs Flamands*, t. III: *Débuts du XVI^e siècle : fin de l'idéal gothique*, Bruxelles, van Oest, 1910), il passaggio palermitano è ben evidenziato da una digressione che sembra implicare una simpatia per la città – e che istruisce in modo eloquente, riguardo all'apprezzamento diffuso nei confronti della pittura fiamminga:

«Il existe au musée de Palerme un tryptique flamand de petite dimension et d'exécution incomparable, légué par le prince Malvagna. Les Palermitains en savent le prix; il n'est pas d'étalage de «cartoline» où l'on ne trouve la reproduction du chef-d'oeuvre; au musée il est isolé dans une salle spéciale et le gardien le montre en prenant des airs d'officiant et en parlant à voix basse. Bref, toute la ville connaît le triptyque Malvagna et le tient pour le trésor de la cité».

Per il resto, Fierens-Gevaert propone un'attribuzione, un po' insostenibile, del trittico Malvagna a Corneille van Coninxloo, quando era già stato messo in relazione al suo autore oggi unanimemente riconosciuto, ossia Jean Gosseart, il Mabuse⁵⁵⁸.

Adolfo Venturi, Ercole Grandi, il terremoto di Messina e Gaetano La Corte Cailler.

Palermo 20 Genn[ai]o [1]909

Gentilissi[mo] Sig. Professore

Fra le fotografie mediocri e di rifiuto dei miei quadri, mi capita oggi fra le mani quella della tavola di Madonna orante attribuita ad Ercole Grandi; e poiché Ella nell'ultima visita di cui mi onorò, espresse il desiderio di avere una qualunque

⁵⁵⁷ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 38.

⁵⁵⁸ H. Fierens-Gevaert, *Les Primitifs Flamands*, t. III: *Débuts du XVI^e siècle* cit., p. 239.

fotografia di quel dipinto, mi affretto a spedirgliela per posta, nella lusinga di poterla in appresso surrogare con altra migliore.

Voglia gradire i sensi della mia distinta stima e considerazione e tenermi

Suo Devotissimo
G Chiaramonte Bordonaro⁵⁵⁹

Questa lettera di Bordonaro a Venturi è la sola traccia delle visite dello studioso alla collezione, che dovettero essere più di una, se il senatore si riferisce ad una «ultima», intendendo che ve ne furono altre precedenti. La risposta arriva il giorno dopo, ma il discorso non si può più limitare al dipinto che Venturi attribuiva a Ercole Grandi (un'idea che fra l'altro era venuta per primo a Goldschmidt):

Roma. 21 Genn '909

Onorando Sig^r Senatore,

ricevo la fotografia, che Ella gentilmente si è compiaciuta d'inviarli; e La ringrazio di gran cuore. Sono così rari i quadri di Ercole Grandi nella sua forma costessa che io gradisco grandemente il dono, e, quand'Ella me lo permetta, ne trarrò pur, discorrendo, appena mi sarà possibile, ne *L'Arte*, del catalogo delle opere dei maestri ferraresi del '500, quale è stato compilato ad uso dei conoscitori dal Berenson.

Da quando lasciai Messina, che io rividi ancora una volta e più fiorente che mai, che pianto! che strazio! Da allora non mi parlan d'altro. E quante perdite d'uomini degni! Ora ricevo notizia che il bravo La Corte Cailler è salvo, ed è a Palermo con la moglie e coi bambini, ma senza più nulla: ha perduto la biblioteca ricca di manoscritti, le sue ricerche archivistiche, le cose che possedeva, i denari, le vestimenta, e l'ufficio di conservatore del Museo Civico di Messina! la sua sorte mi strappa le lagrime.

Ma non voglio aggiungere dolore ai dolori che Ella, onorato Senatore, avrà provato in questi giorni infausti. Però se Ella potrà scrivere una parola al Comitato Nazionale a pro di La Corte Cailler farebbe un'opera santa. Grazie e scuse dell'ardire di questa domanda, e mi veda con devozione ed affetto

suo
Venturi⁵⁶⁰

Adolfo Venturi aveva riscoperto la personalità di Ercole di Giulio Cesare Grandi nel 1888, a partire da un passo di Vasari, e dall'aretino aveva ripreso la definizione critica di 'creato' di Lorenzo Costa⁵⁶¹.

Nel 1908, nella rivista da lui fondata e diretta, aveva poi pubblicato un articolo sulle «opere dei pittori ferraresi del '400 secondo il catalogo di Bernardo Berenson», e contava di proseguire con il secolo successivo⁵⁶². Il censimento delle opere inaugurato coi *copora* dello studioso americano veniva adottato come metodo di base di una storia dell'arte ormai matura e pronta a «filare il suo bozzolo». Figurano qui le prime revisioni ai cataloghi di Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole dei Roberti, Lorenzo Costa, chiude un elenco di singoli dipinti con altre mende e viene annunciato un intervento sul nostro pittore («Di Ercole Grandi, che svolse la sua maggiore attività nel secolo successivo, diremo in seguito, trattando del catalogo delle opere dei maestri ferraresi del '500»⁵⁶³). In realtà

⁵⁵⁹ Archivio Venturi, Carteggio, VT C4 b11, 1. Pisa, Biblioteca della Scuola Normale Superiore. Nell'*Elenco dei corrispondenti*, ('Archivio di Adolfo Venturi', 2), a cura di Giacomo Agosti, Pisa 1991, p. 16 ritroviamo Gabriele Chiaramonte Bordonaro, sotto la lieve distorsione del nome 'Chiaramonte Botton G. [?]', dovuta evidentemente alla difficile lettura della firma.

⁵⁶⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta

⁵⁶¹ A. Venturi, *Ercole Grandi*, in 'Archivio Storico dell'Arte', 1888.

⁵⁶² A. Venturi, *Le opere dei pittori ferraresi del '400 secondo il catalogo di Bernardo Berenson*, in 'L'Arte', XI, 1908, pp. 419-432

⁵⁶³ A. Venturi, *Le opere dei pittori ferraresi del '400 cit.*, p. 431.

l'articolo promesso non viene scritto, e neanche nelle pagine dedicate a Ercole Grandi, nel capitolo sulla pittura ferrarese del volume sul Quattrocento della *Storia dell'arte italiana* del 1914 Venturi riproduce o menziona la *Madonna orante* Chiaramonte Bordonaro che gli attribuisce. Le sole tre opere che compongono il catalogo del pittore sono una *Crocifissione* già della collezione Santini, la *Maddalena assunta* della Pinacoteca di Ferrara, il *San Sebastiano* e il *San Rocco* della collezione Nosedà di Milano. Il periodo di chiusura della trattazione dell'artista forse cela un giudizio sul dipinto Chiaramonte Bordonaro: «Tutti gli altri quadri aventi rapporti con Lorenzo Costa e attribuiti ad Ercole Grandi, sono in maggior parte di pittori bolognesi che seguirono il Costa da vicino»⁵⁶⁴. Ma il vero problema all'ordine del giorno era ormai quello di prestare soccorso alle vittime del terremoto di Messina:

Palermo 26 Genn[ai]o [1]909

Illustriss[imo] Professore

Sono lieto del di lei gradimento per la fotografia spedita e della quale può fare il miglior uso che crederà.

La catastrofe di Messina ha pesato terribilmente su Palermo arrestando la vita economica e soprendo ogni energia che non fosse volta a sollievo dei derelitti.

Quantunque non conosca il Sig. La Corte Cailler che solo di nome, per le sue ricerche sopra Antonello il di lui caso pietoso mi commuove, onde mi reputerei fortunato se potessi far qualche cosa in suo pro.

Nessuno ha saputo darmi qui sue nuove, nè è sperabile averne, dato il pessimo funzionamento del servizio municipale d'informazione.

Gradirei che Ella, Egregio Professore, mi facesse noto il domicilio del di lei raccomandato qui, a fin di poter essere in grado di giovargli il più presto possibile.

In questa attesa, distintamente la ossequio

Devotis[simo]

G Chiaramonte Bordonaro⁵⁶⁵

L'esito positivo della vicenda si rileva da una lettera di Gaetano La Corte Cailler a Adolfo Venturi, anch'essa conservata nell'Archivio dello studioso donato alla Scuola Normale:

Palermo, 30 Gennaio 1909

Illustre Prof. Venturi,

Mentre lo Artioli mi scriveva che Lei, con bontà d'animo infinita, aveva raccomandato il mio nome a questo Senatore Chiaramonte Bordonaro, il Senatore stesso mi faceva tenere un sussidio, del suo, di lire trecento. E quindi io debbo a Lei, egregio Professore, questo aiuto insperato che mi giunge in un momento di suprema angoscia, di sconforto grandissimo! A Lei quindi la mia perenne gratitudine.

So che anche lo Artioli si occupa con effetto di me, e l'Ozzola mi ha inviato un articolo inserito nel *Giornale d'Italia*, propugnando una decente occupazione per me. E avanzai una supplica al Re, chiedendo un impiego in un qualsiasi Museo, ed attendo... La prego di interessare di questo pure il Comm. Corrado Ricci, il quale mi onorò della Sua stima anche lui! È la posizione stabile ch'io chiedo per la mia famiglia, né in Messina potrei più vivere, in Messina dove i dolori mi sarebbero eterni, perché sempre avrei presente allo sguardo lo sfacelo miserando di una bella e ridente città, d'una città che aveva una storia, ad illustrar la quale io avevo dedicato la vita mia! Soltanto, oh forse la nostalgia mi farà mutar pensiero: per ora ho bisogno di star lontano, almeno a Palermo, dove c'è tanto di vita messinese da confortarmi in parte!

Rinnovo gli attestati della mia riconoscenza, i miei ossequi al Dr Lionello, e mi creda sempre

Obb.imo suo

⁵⁶⁴ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII: *La pittura del Quattrocento*, parte II, Milano 1914, pp. 820-834.

⁵⁶⁵ Archivio Venturi, Carteggio, VT C4 b11, 2. Pisa, Biblioteca della Scuola Normale Superiore.

Toccherà a Voss redigere uno schizzo di storia artistica messinese, per informare il lettore tedesco di quanto rischia di essere perduto dopo il terremoto⁵⁶⁷. Se invece si vuole cedere all'ironia caustica di chi vorrà diventare una sorta di Dickens siciliano, si può ricorrere alle dicerie riportate nei *Ricordi* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, sui messinesi che, per consolarsi dai lutti, amoreggiavano nei teatri di Palermo in cui erano ricoverati.⁵⁶⁸ Il nome del letterato, che volutamente sin qui si è tenuto nascosto, potrà valere da qui in poi come spettro interpretativo di un Novecento che troppo spesso è servito a sovrapporre una patina di snobismo sulla vitalità borghese della Palermo dell'Ottocento.

Frizzoni propone un Claude Lorrain

Nel luglio 1909, arriva un'altra lettera di Frizzoni ha per oggetto l'acquisto di un'opera, stavolta un *Paesaggio* di Claude Lorrain:

Rodi – Fiesse – Gottardo – Svizzera

26 Luglio 1909

Illustrissimo Signore

Voglia scusarmi, se io contrariamente alle sue istruzioni vengo a tentarla una seconda volta per un acquisto. Non l'avrei fatto se non credessi, che nella sua ricca Galleria manchi tuttora un opera di un paesista insigne, Claudio di Lorena, noto interprete degli incanti per cui va celebrata la Campagna Romana.

Se gliene presento uno in effigie nell'unita fotografia spero pertanto non vorrà essere in collera meco.

S'Ella credesse poi di poterli fare posto nella sua Galleria sarei nel caso di significarle che è acquistabile al prezzo modico (netto di spese) di cinquecento lire.

Lo tengo a Milano per parte di un amico, dal quale sono autorizzato a cederlo al prezzo indicato eventualmente. È dipinto a olio sulla tela e misura all'incirca centim. 80 in larghezza per 50 altezza.

S'Ella è amante di simil genere di pittura credo il quadro non avrebbe a spiacerle. Se lo desidera m'incaricherò io della spedizione, - altrimenti confido vorrà avere la compiacenza di rimandarmi la fotografia in questo luogo di fresca estiva, - che quest'anno per verità non sembrerebbe tanto necessario, visto le frequenti piogge e abbassamenti di temperatura conseguenti.

Frattanto augurandomi che la presente La trovi in buona salute mi è caro cogliere l'occasione per porgerle i miei ossequi e dichiarazioni di V. S. I.

Ser^{suo}
Gustavo Frizzoni⁵⁶⁹

Non conosciamo la risposta, ma una scritta sul retro della lettera ci assicura che la trattativa non andò a buon fine: «Vista a 31 Lug^o negato assenso ringraziando e restituendo la fotografia».

Nuove edizioni degli Indici

Nel 1909, compariva la terza edizione, allargata e rivista, dei *Florentine Painters* di Berenson: ai due dipinti citati nella seconda, del 1900 (Francesco Botticini e Pier Francesco Fiorentino), alla voce 'Palermo. Baron Chiaramonte Bordonaro' dell'*Index of Places*, ora se ne aggiungono altri cinque ('Alunno di Domenico, [...] Mainardi, Orcagna, [...] Pontormo,

⁵⁶⁶ Archivio Venturi, Carteggio, VT L1 b08, 02, Pisa, Biblioteca della Scuola Normale Superiore.

⁵⁶⁷ H. Voss, *Die Zerstörung Messinas*, in 'Der Cicerone', I, 1909, pp. 9-11.

⁵⁶⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1961

⁵⁶⁹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta

Sellajo')⁵⁷⁰. In relazione alle opere viste e studiate, i dipinti fiorentini sembrano curiosamente pochi. In un caso, si fa confusione: la *Giuditta* di Pontormo si trova al museo e non in collezione Bordonaro, come vorrebbe l'indice dei luoghi: la berensoniana «406. Judith» è da identificare nel «n. 406, *Raffaello da Urbino?* Giuditta in atto di scagliare la scimitarra sul collo di Oloferne dormiente» che era esposta nel gabinetto Malvagna, al secondo piano del Museo Nazionale nel 1901⁵⁷¹ – un dipinto oggi a Palazzo Abatellis, dove è correttamente attribuito a Giuliano Bugiardini, e databile verso il 1526-28⁵⁷². Ma è soprattutto la seconda edizione dei *Central Italian Painters* (1909) a giovare dell'accrescimento più sostanziale di conoscenze sulla collezione. Nella prima, nessun dipinto veniva registrato a Palermo; nella seconda, gli autori dei dipinti che compaiono nell'indice sono «Bartolo di Fredi, Boccatis, Brescianino, Fei, Giovanni di Paolo, Girolamo di Benvenuto, Pietro Lorenzetti, Lippo Memmi, Sano di Pietro, Taddeo di Bartolo», per un totale di quindici opere, considerando che di Andrea del Brescianino, Paolo di Giovanni Fei, Girolamo di Benvenuto, Lippo Memmi e Sano di Pietro se ne contano due a testa⁵⁷³.

Firenze: una visita agli Uffizi

Il 29 ottobre 1909, il senatore è a Firenze, dove visita gli Uffizi: lo attesta una nota nel retro di una foto di un suo dipinto. Ora osserva una *Diana al bagno* di Solimena, alla ricerca di confronti per la sua *Strage degli innocenti* (cfr. scheda n. 228). Da qualche anno infatti le sue attenzioni includono anche il Settecento, non solo in termini di acquisto, con un ventennio di anticipo rispetto alla riscoperta del secolo che avverrà con la celebre mostra fiorentina di Ugo Ojetti del 1922.

1911

Bremont

Il 31 marzo 1911, come attesta un biglietto da visita, il collezionista riceve la visita di un canadese di Montréal, A. Bremont, che alloggia a Villa Igiea.⁵⁷⁴ Lo stesso giorno, al ritorno in hotel (fa fede la carta intestata), il visitatore redige una lettera di ringraziamento, che il senatore vede il giorno dopo:

Signor Barone, permetta che per iscritto io La ringrazî per la squisita cortesia con cui Ella mi ha ricevuto e mi ha permesso di visitare la sua bella collezione. Tutto ciò che ho visto mi ha vivamente interessato, lasciandomi il vivo desiderio di tornare una mattina alla Sua Villa. I look forward to it.

Ho scritto a Mrs. Joseph Whitaker. Ed ora mi sovviene essermi stato detto a Parigi che esiste a Palermo un ritratto (inedito) a olio della Regina Maria Antonietta, ritratto mediocre come pittura, ma assai curioso perché rappresenta la Regina seduta a una spinetta. Vuole Ella aiutarmi a rintracciare anche questo documento d'iconografia? Ne ha Ella mai inteso parlare, ed è possibile che il ritratto esista al Palazzo Reale fra gli oggetti di provenienza di Maria Carolina? oppure al Museo, dove io non ho saputo identificarlo?

Le chieggo scusa per tanta importunità. Ne è responsabile quella stessa cortesia di cui già Le ho reso grazie e per la quale me Le professo, Signor Barone

Suo obbligatissimo

A. Bremont

Ho imparato l'Italiano „from the lessons of the heart” quando ero giovane e per vanità oso scriverLe nella sua lingua. „Sit venia verbis”

31/3/11⁵⁷⁵

⁵⁷⁰ B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance, with an index to their works*, third edition, revised and enlarged, New York-London 1909, pp. 99 (Alunno di Domenico), 120 (Francesco Botticini), 156 (Bastiano Mainardi), 162 (Andrea Orcagna and his brothers), 170 (Pier Francesco Fiorentino), 176 (Pontormo), 184 (Jacopo del Sellaio) e 206 (Index).

⁵⁷¹ A. Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo*, terza edizione, Palermo 1901, pp. 78-79.

⁵⁷² Per una buona riproduzione a tutta pagina, vedi L. Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Torino 1987, cat. 52, p. 215, dove manca, comprensibilmente, il rimando all'attribuzione al Pontormo di Berenson.

⁵⁷³ B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, second edition, revised and enlarged, New York-London, G. P. Putnam's sons, 1909, pp. 141 (Bartolo di Maestro Fredi), 153 (Giovanni Boccatis), 156 (Andrea del Brescianino), 166 (Paolo di Giovanni Fei, con due opere), 178 (Giovanni di Paolo), 182 (Girolamo di Benvenuto, con due opere), 187 (Pietro Lorenzetti), 202 (Lippo Memmi, con due opere appartenenti al medesimo insieme), 239 (Sano di Pietro, con due opere), 257 (Taddeo di Bartolo) e 289 (Index).

⁵⁷⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 37.

⁵⁷⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 37.

La risposta non tarda a arrivare: la bozza, redatta in gran velocità e piena di correzioni, è datata 1 aprile:

Pal[erm]o 1 aprile 1911

La ringrazio subitam[ente] della cortese lettera e delle⁵⁷⁶ che lusinghiere espressioni a me rivolte, che considero siccome⁵⁷⁷ manifestazione del di lei animo nobile e benevolo. Sento che ha già scritto alla Signora Whitaker e sono sicuro che essa provvederà volentieri ad arricchire⁵⁷⁸ l'iconografia di Maria Antonietta. In quanto alla ricerca del ritratto⁵⁷⁹ cui Ella accenna, nessuna notizia⁵⁸⁰ posso fornire non avendone mai inteso a parlare; però non è⁵⁸¹ improbabile che esso si trovi⁵⁸² nella Casina della Real Favorita, già residenza di Maria Carolina ed ove trovansi ancora conservati mobili ed oggetti accessori dell'epoca.

L'accesso a detta Casina è facile in carrozza e la visita⁵⁸³ si può agevolmente compiere mercé modesta mancia al custode.

Sarò ben fortunato di rivederla a casa mia per mostrarle i saputi⁵⁸⁴ disegni di Antichi Maestri italiani, e per ora permetta che mi⁵⁸⁵ compiacca solo della perfetta conoscenza che⁵⁸⁶ possiede della lingua italiana⁵⁸⁷, onde Ella lungi dal⁵⁸⁸ implorare venia da alunno, ha⁵⁸⁹ invece diritto ad ammirazione.⁵⁹⁰

Sempre nel suo perfetto italiano, Bremont replica il giorno stesso:

1° Ap[rile] 11

Signor Barone

La sua lettera mi onora e ne Le sono grato. Salvo suo avviso in contrario, vorrei tornare a farLe visita Martedì mattina. Non s'incomodi a rispondermi, se il giorno e l'ora delle 10 ½ non La disturbano.

Oggi al Museo ho veduto nella Sala del Serpotta un cattivo ritratto della Regina M[ar]ia Carolina alla Spinetta e suppongo vi sia un qui pro quo con quello supposto di M[ar]ia Antonietta. I custodi del Museo non hanno saputo „edificarmi,, in proposito. Ho pure visto un altro ritratto della medesima Sovrana che riproduce posa, costume e colori del celebre dipinto di M[ada]me Vigée Lebrun a Versailles noto come „le portrait de Madam déficit”. Le due sorelle dovevano somigliarsi: l'una avrebbe potuto essere come fisionomia il fratello dell'altra!

Al museo ho avuto oggi a joy forever, a sensation in life, davanti all'adorabile Madonna d'Antonello trasferita da Messina a Palermo. Comprendo ora quanto e come i critici deplorano la supposta perdita di quel capolavoro. „Nolebant consolari”. Vorrei sapere mettere per iscritto tutto ciò che quell'immagine dice alla mia ammirazione. Purtroppo la perfezione non è di questo mondo, e un restauro male avviato fa qualche torto alla parte inferiore della tavola.

Attendo „ansiosamente” una risposta di Mrs. Joseph Whitaker, il segnalato favore d'una risposta.

Desidero assai vedere i disegni Italiani che fanno parte della ricca sua collezione. Mi permetta di citarle la seguente appropriata sentenza:

„unless you speak with enthusiasm of the things you really like and care for, what you say about them is not worth forgetting”.

Di Lei, Signor Barone,

obbligatissimo

A. Bremont

Alla Villa Tasca oggi ho avuto

una visione di vegetazione tropicale: “même il est sur terre des endroits si beaux qu'on voudrait les embrasser,,

⁵⁷⁶ Cancellato, a penna: «nella quale più».

⁵⁷⁷ Cancellato, a penna: «sono la».

⁵⁷⁸ Cancellato, a penna: «[che] da [essa] riceverà notevole aiuto per allo sviluppo della».

⁵⁷⁹ Cancellato, a penna: «di».

⁵⁸⁰ Cancellato, a penna: «contributo d'indagine».

⁵⁸¹ Cancellato, a penna: «sarebbe di»

⁵⁸² Cancellato, a penna: [trov]asse».

⁵⁸³ Cancellato, a penna: «della».

⁵⁸⁴ Cancellato, a penna: «dei».

⁵⁸⁵ Cancellato, a penna: «io».

⁵⁸⁶ Cancellato, a penna: «che».

⁵⁸⁷ Cancellato, a penna: «siccome fa fede».

⁵⁸⁸ Cancellato, a penna: «non deve».

⁵⁸⁹ Cancellato, a penna: «ma».

⁵⁹⁰ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 37.

Prima di lasciare Palermo, Bremont scrive un'ultima lettera dal Grand Hotel di Villa Igiea al senatore, da datare al 9 aprile, come dichiara il timbro postale nella busta:

Sabato sera

Signor Barone

parto per i Templi, per Girgenti, Siracusa e Taormina – parto con una provvista d'entusiasmo stored away fin da quando feci questo stesso giro in gioventù. Credo che la Sicilia sia uno dei rari paesi cui non è pericoloso il rivistare a grande intervallo di tempo, quando l'individuo si è modificato e lo scenario rimane immutato. Appena qui di ritorno, fra una settimana, Le chiederò di volermi ricevere un'altra volta. Sarà per me un vero onore, un gran piacere.

Suo devotissimo

A. Bremont

La Signora Whitaker ha avuto la somma cortesia d'invitarmi a farle visita. She is a must charming, intellectual and cultured Lady.⁵⁹¹

Il seguito del suo viaggio in Sicilia è narrato da Bremont in una lettera inviata dal Grand Hotel Victoria di Napoli meno di un mese dopo. È uno scritto che apre sulle predilezioni del corrispondente, personalità dalle letture ampie e dagli interessi vivaci:

27.4.11

Signor Barone

dopo aver corso troppo rapidamente la Sicilia non mi è riuscito trattenermi di nuovo a Palermo. Ciò che più mi rincrebbe fu d'aver mancato l'occasione di tornare a far visita a Lei, la cui squisita cortesia e il cui culto delle cose d'arte mi piacquero tanto. Una ricerca storica per la quale attendevo da Napoli il permesso mi ha costretto a modificare il mio itinerario. "I love [?] away da Taormina, the spot on earth nearer to perfection"...

Ho bisogno d'un „lume” da lei. A Polizzi, nella Chiesa S.ta Maria di Gesù, ho contemplato un mirabile trittico Fiammingo molto più importante, a mio avviso, di quello del Gabinetto Malvagna. Il Curato di quella Chiesa ex-conventuale è un degnissimo Ecclesiastico che non è critico d'arte e non ha saputo "edificarmi" sulla storia del dipinto stesso. Egli mi ha detto però che un certo S[igno]r Borghese, tempo addietro, pubblicò una monografia in proposito: ma non mi fu dato procurarmene copia, né appurarne data, editore etc. Nemmeno mi fu possibile trovare una fotografia del quadro stesso. Ho scritto ai diversi specialisti di simili riproduzioni, senza frutto.

Di grazia, mi può Ella istruire e dirmi dove troverei i ragguagli che cerco? Forse la sua biblioteca contiene tutte queste indicazioni, e certo la sua liberalità non si avrà a male che io vi ricorra.

Ho letto con piacere il IV° volume del Maurel, Calabre e Sicile (1911) e ciò che vi è scritto della collezione Bordonaro mi ha interessato specialmente. Però mi sembra "far fetched" il volere rannodare la genesi di quella bellissima collezione alla „fréquentation au XV siècle entre Siciliens et Flamands", invece di constatare che il gusto e la coltura e il discernimento di Lei hanno il merito della scelta. Nello stess'ordine d'idee l'autore sembra ignorare che il trittico Malvagna fu riportato da Bruxelles a Palermo sullo scorcio del secolo XVIII°. Ma il libro del Maurel ha pagine geniali ed evocazioni antiche che sono in keeping col carattere dell'ammirabile Sicilia. Ho pure letto „la Sicile" di Segard (1909) di stile più sobrio, con un ottimo capitolo sul Serpotta.

Né l'uno né l'altro autore accennano a Polizzi „Generosa" – ciò mi sorprende.

Ho perso ogni speranza di vedere per ora la miniatura di provenienza Baucina. Ho intervistato qui l'Antiquario Canesso che mi ha detto aver venduto quel prezioso ritratto a M. J. P. Morgan a New-York e non averne conservato la fotografia. Per contro, ho appreso che il C[on]te de Marzi, il quale possiede una grande collezione di porcellane, ha un busto (Sèvres) di Maria Antonietta (provenienza del Duca di S. Martino). Ora questo C[on]te de Marzi si trova attualmente a Palermo! Dunque „no chance".

Le ripeto, Signor Barone, l'espressione sincera della mia gratitudine e il desiderio che mi resta di tornare a farle visita l'anno venturo. Se mai posso servirLa, mi comandi: passerò ancora alcune settimane in Italia e l'indirizzo qui sopra mi raggiungerà dove io sia. Voglia considerarmi quale suo devotissimo ed obbligato

A. Bremont

⁵⁹¹ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 37.

Dei Chiaramonti, di cui Ella porta l'illustre nome, ho incontrato in Sicilia parecchi castelli. Non ebbi occasione di domandare a Lei alcuni schiarimenti su quel magnifico soffitto tra Bizantino e Saraceno allo "Steri" in Piazza Marina. Vi ho veduto il pedigree dell'incipiente arte Sicula.⁵⁹²

Le tante considerazioni che si potrebbero fare su questo prezioso carteggio vanno posticipate a un approfondimento futuro. Si può solo accennare alla «miniatura Baucina», che proviene verosimilmente dalle collezioni di Biagio Licata, principe di Baucina e deputato al Parlamento, palermitano, che nel 1889 acquista a Roma due affreschi trecenteschi (oggi riconosciuti al 'Maestro dell'Incoronazione di Urbino') e propone a Venturi di donarne uno allo Stato italiano per poter trasportare l'altro a Palermo⁵⁹³.

Della risposta di Bordonaro a Bremont probabilmente non esiste una copia conservata dal senatore, che ha invece redatto un promemoria ritrovato:

a 28 Aprile 1911

Scritto a Bremont promettendo di dargli le notizie chieste riguardo al trittico fiammingo di Polizzi riserbandomi rispondere sua lett[er]a 27 ap[rile] da Napoli⁵⁹⁴

Bremont quindi ringrazia:

29.4.11

Signor Barone

grazie, grazie per la sua risposta e per la premura con cui Ella consente a procurarmi notizie sul trittico di Polizzi. Le ne sono assai obbligato, perché quel quadro mi interessa and puzzles me. Siccome non vorrei esporre le informazioni che Ella mi favorirà al rischio d'andare smarrite fra un Hôtel e l'altro, così mi propongo di indicarle con una mia prossima il mio ulteriore indirizzo e fino a che Ella non abbia un'altra mia non deve incomodarsi a scrivermi.

Partirò da Napoli Mercoledì prossimo non sò

ancora per quale città dell'alta Italia.

La frase finale d'un interessante volumetto Inglese sulla Sicilia, che ho finito or ora di leggere, è la seguente: „the true Sicilian Signore is the perfect type of a gentlman”. Questo in Lei ha conosciuto il suo devotissimo

A. Bremont⁵⁹⁵

Borgese, un polizzano a Palermo

Alla corrispondenza con Bremont, per il tramite del trittico fiammingo di Polizzi Generosa, va collegato un altro carteggio del senatore, proprio con un polizzano residente a Palermo. All'appello manca la prima lettera di Bordonaro, che è menzionata nella risposta dell'interpellato:

Palermo 17 Maggio 1911
Piazza Stazione Centrale 9

Ill[ustrissi]mo Sig[nor] Senatore

Ieri ricevei la pregiata lettera di Lei. Farò quanto potrò per soddisfare l'incarico di cui mi ha onorato, e pertanto, oggi stesso scriverò al mio fratello che è arrivato in Polizzi, il quale è l'autore della illustrazione di cui la S[ignoria] V[ostra] Ill[ustrissi]ma ha fatto cenno.

⁵⁹² Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 37.

⁵⁹³ E. Borsellino, *Adolfo Venturi direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica 'già Corsini' (1898 - 1904)*, in 'Annali di critica d'arte', VIII, 2012, pp. 319-418, p. 338.

⁵⁹⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 37.

⁵⁹⁵ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta 38.

Sono sicuro che questi farà il possibile, per darmi le informazioni che Ella desidera, che mi affretterò di comunicarle. Sarò sempre lieto tutte le volte che potrò servirla in qualche cosa, e sperando che lo stato di salute mi permetta di poterla ossequiare personalmente al più presto, La prego di voler gradire l'assicurazione del distinto rispetto con cui mi professo Della S[ignoria] V[ostra] Illustriss[ima]

Sign. Barone G Chiaramonte

Bordonaro
Senatore del Regno
Palermo

Dev[otissi]mo
G. Borgese

Bordonaro vede la lettera e ringrazia il corrispondente il 20 maggio. Pochi giorni dopo, arrivano le prime informazioni richieste:

Palermo 23 Magg[io 1]911
Piazza Stazione Centrale 9

Illustriss[imo] Sign[or] Barone

Ho ricevuto la gentiliss[ima] sua lettera del 20 c[orren]te mese, ed ora ho il piacere di mandarle la Relazione sul Trittico di Polizzi, ed una fotografia, formato cartolina illustrata, dello stesso, fattimi tenere, stamattina, dal mio fratello.

Voglio sperare che la S[ignoria] V[ostra] Ill[ustrissima] possa trovare nella relazione suddetta, quanto le occorre per soddisfare la richiesta del critico d'arte straniero.

La piccola fotografia che le mando, da un'idea assai sommaria del lavoro; né quella grande, fatta ne' 1898, è riuscita bene; soltanto, essendo più grande, rende più visitivi alcuni pochi dettagli.

Pare che le fotografie in cartoline illustrate, si siano esaurite, e non se ne trovino più in commercio, e questa che unisco è la sola di cui poteva disporre il mio fratello.

Della fotografia grande non se ne trova più alcuna.

Sul proposito, Ella potrà sapere dal R. Segretario della Comm[issione] per la conservazione dei monumenti Comm[endator] Salinas, che è informato meglio di me, come cinque o sei anni addietro, venne in Sicilia un professore, non ricordo se tedesco od olandese, il quale per di lui mezzo fu raccomandato al mio fratello in Polizzi, ove egli si recava per vedere il quadro, seguito dal fotografo Incorpora che doveva fotografarlo.

Un Consigliere municipale persuase gli altri consiglieri di non fare scendere il quadro dal sito ove ora era; Incorpora disse che senza scenderlo non poteva fotografarlo, e quindi la fotografia non fu fatta.

Parlando di ciò col Comm[endator] Salinas disse mi, che se ne sarebbe occupato col suo personale, la prima volta che si fosse recato a Polizzi, ma pare che ancora non ne abbia avuta l'occasione. Ora allo stato delle cose sarebbe veramente bene di avere un'ottima fotografia di quel capolavoro.

La ringrazio dei voti per il miglioramento della mia salute; però non mi sarà possibile di intervenire alla riunione della Commissione indetta per il 26 di questo mese e me ne dispiace, ma perché mi toglie l'opportunità di presto riverirla personalmente, sia pure, perché vi si tratterà dei provvedimenti per assicurare la conservazione del Trittico sopra cennato, per lo che crederei che fosse necessario un attento esame dello stato in cui si trova, e del muro ove è colorato; per assicurarsi se vi si può lasciare ancora, o se fosse possibile di servirsi di altra parete della medesima chiesa oppure provvedere trasportandolo in altra chiesa ove starebbe meglio, specialmente in quella così detta del Collegio.

Voglia gradire l'assicurazione dei più rispettosi ossequi

dal dev[otissimo]
G Borgese

Dopo la morte del senatore (1914 – 2015)

Una delle poche notizie che si possono trarre dalla rete, digitando il nome di Gabriele Chiaramonte Bordonaro su un motore di ricerca, dirotta nel sito del Senato della Repubblica. Qui si può leggere il momento di commemorazione che l'aula dedicò al politico che da quasi quarant'anni sedeva negli scanni parlamentari:

Atti parlamentari- Comemorazioni.

Giuseppe Manfredi, Presidente

Onorevoli colleghi! Anch'oggi ho il dolore di annunziare una perdita nostra, la morte del senatore Gabriele Bordonaro, barone di Chiaromonte, avvenuta ieri in Palermo. Era nato in Licata il 10 marzo 1834 e senatore fu nominato il 7 giugno 1886. La ricchezza e nobiltà di famiglia nobilitò anche maggiormente, fin dai giovani suoi anni, con le aspirazioni patrie e la cooperazione al nazionale risorgimento. Fu adorno d'ingegno e pregevole di carattere. Rappresentò alla Camera il collegio di Terranova di Sicilia dalla legislatura dodicesima alla quattordicesima, e nel corso della quindicesima fu deputato del collegio unico di Caltanissetta a scrutinio di lista; fra i colleghi in istima ed affetto; non inoperoso; assennato ed ascoltato nei suoi discorsi. In Palermo fu alacre e proficuo alle principali amministrazioni. Noi ricordiamo la sua sapiente parola sui bilanci dell'interno e dei lavori pubblici, sull'istituzione d'un commissario civile in Sicilia, sulla conservazione dei monumenti e su d'altri soggetti. Onore alla sua memoria. (*Bene*).

FINOCCHIARO APRILE, *ministro di grazia e giustizia e dei culti*. Domando di parlare.

PRESIDENTE. Ne ha facoltà.

FINOCCHIARO APRILE, *ministro di grazia e giustizia e dei culti*. Mi associo, a nome del Governo, al rammarico del Senato per la perdita di Gabriele Chiaromonte Bordonaro.

Come disse l'illustre Presidente, il senatore Bordonaro, nato da cospicua famiglia siciliana, partecipò all'opera del risorgimento nazionale; fu rappresentante politico per tre legislature della natia Terranova, poi membro di quest'alta Assemblea, e diede, nella vita pubblica locale e nella rappresentanza nazionale, cospicua prova delle alte sue doti di mente e di cuore.

Vada alla memoria del senatore Bordonaro il saluto riverente del Senato e del Governo, interpreti del sentimento unanime dei suoi concittadini e del paese. (*Approvazioni*).

DALLOLIO. Domando di parlare.

PRESIDENTE. Ne ha facoltà.

DALLOLIO. Credo di interpretare il sentimento dei colleghi, pregando l'onorevole Presidente di voler rivolgere le condoglianze del Senato alla famiglia del compianto senatore Bordonaro. (*Approvazioni*).

PRESIDENTE. Credo che il Senato consenta, ed io adempirò al dovere che mi viene da questa proposta.

Senato del Regno, *Atti parlamentari. Discussioni*, 4 giugno 1913.⁵⁹⁶

Non è un elogio particolarmente sentito da parte dei colleghi che prendono la parola. Si direbbe anzi che i termini del discorso siano rimasti particolarmente formali, come si conviene a queste circostanze. In materia di interpretazione complessiva di un percorso politico, si possono però

⁵⁹⁶ Dovrebbe coincidere con *Atti parlamentari della Camera dei Senatori. Discussioni. Legislatura XXIII – Sessione 1909 – 913* [attenzione, non ho il frontespizio], pp. 11290, 12221 (*Indice*).

avanzare alcune limitate considerazioni, tenendo sempre conto che la presente ricerca si è concentrata decisamente sul versante storico-artistico.

L'attività politica di Bordonaro, probabilmente, non dovette lasciare il segno nei suoi contemporanei. Le sue posizioni, di stretto orientamento liberale anglosassone, prodotto di una formazione aperta alle tendenze internazionali ma con l'occhio sempre vigile alla situazione siciliana, andavano spesso in controtendenza, anche rispetto al corso del suo partito, la Destra storica. La cultura politica che puntava a costruire uno Stato forte, sul modello delle altre grandi potenze europee, figlia naturale in ultima istanza del processo di unificazione cavouriano, che aveva avuto fra le sue fila esponenti del calibro di Quintino Sella e di Bettino Ricasoli, aveva trovato in un certo senso in politici dello schieramento opposto, come Francesco Crispi, dei degni prosecutori del mandato. Niente di più estraneo al cosmo mentale di Bordonaro e della sua corrente politica, che non sarebbe mai scesa a patti con la Sinistra. Secondo costoro – e ai medesimi indirizzi rispondevano le idee di possidenti toscani come Ubaldino Peruzzi o di imprenditori siciliani come Ignazio Florio – lo Stato doveva intervenire il meno possibile nelle iniziative private. Per questa corrente, la percezione diffusa del periodo postunitario è quindi altamente deludente. Quei settori precedentemente dominati dalle logiche dell'imprenditoria privata, in particolare nei trasporti, nell'industria e nell'agricoltura, erano stati infatti lentamente occupati dalle aziende pubbliche; mentre, laddove l'economia prosperava a netto beneficio dei 'proprietari', i governi erano intervenuti aumentando le tassazioni. È quindi chiaro che la parabola politica finale di Bordonaro, anche a voler continuare le ricerche, apparirà probabilmente come un incessante tentativo di mantenere intatte le proprietà e di garantirsi uno spazio economico vitale entro il quale poter continuare a prosperare. Attualmente non sono in grado di stabilire se il bilancio dei conti bancari e delle aziende familiari si chiudesse per lui in saldo o in debito. Tuttavia, è lecito supporre che la crisi che avanzava nel mondo circostante abbia finito per preoccupare anche lui. Né è da sottovalutare l'importanza del contesto storico generale per indagare le origini della sua passione collezionistica.

Un vecchio adagio materialista sul capitalismo vuole che fra le generazioni si ripeta nel tempo uno stesso meccanismo: ci sono quelli che si dedicano ad accumulare ricchezze e quelli, spesso i loro figli, che preferiscono dilapidarle, puntando però al potere politico e sociale come mezzo più raffinato di affermazione. Naturalmente la vicenda di Gabriele Bordonaro, come tutte le storie individuali del resto, esula da questo schema: ciononostante, va ventilata la possibilità di considerarlo, a conti fatti, un uomo che ha investito le energie migliori della sua esistenza nel collezionismo, a differenza dei suoi antenati e dei suoi contemporanei palermitani, che pure disponevano di enormi capitali, come i Florio per esempio. Forse si accorse, più di tanti, che le possibilità per le iniziative economiche andavano restringendosi e che il mercato italiano ed europeo della fine dell'Ottocento offriva un

prodotto particolarmente appetibile: una gamma particolare di opere d'arte, che andavano divenendo capisaldi di un gusto internazionale. Primitivi toscani o fiamminghi, nomi celebri della ritrattistica olandese o del vedutismo veneziano, maioliche rinascimentali, rappresentavano di certo, per lui e per un'intera generazione di amatori, sospirati oggetti del desiderio, da voler esporre nella propria dimora da allestire a piacimento. Ma costituivano anche un preciso sistema di rimandi, nelle attenzioni della *international high society*, che collocava immediatamente un Rotschild accanto a un Pierpont Morgan, un John J. Johnson accanto a una Isabella Stewart Gardner. Su scala palermitana, Bordonaro era riuscito ad avvicinarsi notevolmente a quel giro di frequentazioni, conversazioni, scambi epistolari e curiosità. Adesso è arrivato il momento di chiedersi come è possibile che tutto questo sia stato così in fretta dimenticato.

Non mi è noto il testamento del senatore, tuttavia le sue volontà testamentarie risultano abbastanza chiare dalla situazione familiare che si viene a creare alla sua morte. Oltre alla baronessa, che morirà quattro anni dopo il senatore (1917),⁵⁹⁷ rimangono in casa Bordonaro il primogenito Gabriele, e le tre figlie Antonietta, Elisabetta (la Lisa delle tante fotografie) e Margherita.

Gabriele Chiaramonte Bordonaro Gardner, figlio del collezionista

Sono poche le notizie che sono riuscito a raccogliere sul figlio più importante del collezionista e di Charlotte, che come da consuetudine spagnola invalsa in Sicilia, è spesso ricordato con i cognomi del padre e della madre: Gabriele Chiaramonte Bordonaro Gardner (1875 – 1949). Si può asserire senza dubbio che una grande passione per il figlio del senatore fu la numismatica, come attesta un catalogo manoscritto della sua collezione, ritrovato a villa Bordonaro, e l'ammissione ai membri della Società Nazionale, approvata nel 1918⁵⁹⁸. Il nobiliario di Spreti registra, senza precisare la differenza rispetto alla linea di Gebbiarossa, che a un Gabriele, figlio di Gabriele Chiaramonte Bordonaro, è concesso il titolo di barone, con regio decreto del 1926⁵⁹⁹. [dovrebbe essere citato in M. Särström, *A study in the coinage of the Mamertines*, C. W. K. Gleerup, 1940: l'autore sembra visitare la collezione e in *Annuario numismatico 'Rinaldi'*, p. 105].

In una data imprecisata, Gabriele sposa Maria Anna Alliata di Pietratagliata: è un matrimonio che suggella un imparentamento con una delle famiglie nobili più importanti di Palermo. La figura della moglie, detta comunemente Anna o Annina, a voler compiere ulteriori ricerche, si potrà delineare con

⁵⁹⁷ O. Cancila, *I Florio. Storia di una dinastia imprenditoriale*, Milano, Bompiani, 2008

⁵⁹⁸ 'Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini', 1918, p. 242

⁵⁹⁹ A. Mango di Casalgerardo, *Chiaramonte e Chiaramonte Bordonaro*, in V. Spreti e collaboratori, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. Governo d'Italia compresi: città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili titolati riconosciuti*, v. II, Milano, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, 1929, p. 439.

cura: moltissima corrispondenza si conserva nella villa del collezionista, che divenne poi casa sua.⁶⁰⁰ Potrà essere interessante ispezionare questo materiale, se si pensa che Annina è sorella di una personalità molto intrigante, quella di Raniero Alliata di Pietratagliata, noto occultista palermitano. È lui che si fa edificare una spettacolare villa in stile neogotico, davvero un maniero da mago, inaugurata nel 1885, su progetto di Francesco Paolo Palazzotto, nell'attuale via di Serradifalco. Su di lui le leggende si sprecano: convinto di aver raggiunto l'immortalità, morì in realtà nel 1979 (e la villa e gli arredi passarono proprio ai Bordonaro, in mancanza di altri eredi, e chissà dove sono finite le sue carte).⁶⁰¹ Il personaggio merita una piena rivalutazione e la sua memoria è parecchio oltraggiata dallo stato di degrado in cui versa oggi la villa, venduta in seguito dai Bordonaro, accerchiata da condomini, abbandonata, sede di vandalismi e di furti.

L'esistenza di Bordonaro Gardner dovette invece scorrere priva di scosse e turbamenti, in un momento in cui l'aristocrazia palermitana si divide fra chi rincorre i rivoli di un mondo perduto e sempre più proustiano, fino all'autodistruzione, chi si adegua a un nuovo corso che prevede la partecipazione o il dissenso al regime fascista o chi si abbandona definitivamente al lastrico, sperperando quel che rimane. Diversi documenti lo riguardano, ma è difficile stabilire esattamente la sua collocazione rispetto a questo contesto. Può aiutare, più di altre caratterizzazioni postume, la prosa di Tomasi: specialmente quando descrive l'apatia e l'inutilità del chiacchiericcio dei circoli aristocratici palermitani, che dovette frequentare anche il figlio del senatore.⁶⁰²

Il matrimonio di Antonietta Chiaramonte Bordonaro con Francesco Papé di Pratameno

Ai fini della ricostruzione della dispersione della collezione, conta soprattutto mettere in luce la figura di Antonietta, seconda figlia del senatore. L'elenco d'altronde si può anche chiudere qui, perché le altre due, Margherita e Lisa, rimarranno nubili e trascorreranno la loro esistenza nella villa alle Croci, senza portare altrove in dote quel che sarebbe loro spettato. Antonietta invece, che si sposa con Francesco Papé di Pratameno, lascia la dimora avita e un «Progetto di divisione dei quadri» conservato nell'archivio Bordonaro, insieme a altri documenti, consente di esaminare la vicenda, seppur brevemente.⁶⁰³ I dipinti del senatore vengono divisi in otto quote e in lotti di diverso valore, ripartiti secondo ventotto fasce di prezzi differenti, dai più cari («da L 8000») ai meno («da L 150»);⁶⁰⁴

⁶⁰⁰ La maggior parte del materiale si conserva nel quarto cassetto della scrivania nella biblioteca, ma non si sottovaluti il fondo fotografico ritrovato nella soffitta, relativo anche a vari parenti Alliata, sempre del ramo di Pietratagliata.

⁶⁰¹ È importante il libro di Bent Parodi, *Il principe mago*, Palermo, Sellerio, 1986. È possibile che il personaggio del barone nel *Ritorno di Cagliostro* di Daniele Ciprì e Franco Maresco (2003, 100 minuti, b/n), studioso di scienze occulte e finanziatore di un film strampalato sul progenitore dell'alchimia siciliana, sia una parodia di Raniero.

⁶⁰² Un esempio su tutti è il romanzo incompiuto *I gattini ciechi*, pubblicato in prima edizione nei *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1961, con il titolo *Il mattino di un mezzadro*.

⁶⁰³ L'atto di divisione viene rogato dal notaio Vito Stassi, il 16 gennaio 1922.

⁶⁰⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, attualmente nel salotto blu, primo cassetto della *consolle* di destra, insieme a altri fogli sciolti.

Il metodo è abbastanza accurato, ma non impedisce di compiere scorporamenti che in questi casi andrebbero evitati, come quelli che colpiscono alcune opere che il senatore aveva acquistato in coppia e allestito come *pendants*: i due ritratti di Bartholomeus Denner (nn. 4 e 7), le due tele di Michele Rocca (nn. 228-229), la *Madonna con Bambino* e il *San Giuseppe con Gesù Bambino* di Claudio Beaumont (nn. 420-421). Per il resto, dalla tabella di divisione risultano otto quote di cinquanta dipinti circa ciascuna (54, 55, 53, 51, 50, 49, 53, 55), per un totale di 420 dipinti divisi. Una di queste quote – credo la terza – passa in eredità a Antonietta Papé, ora duchessa di Pratameno. Molte indicazioni su questi dipinti si trovano nelle schede, ma ora è il caso di seguire la storia ‘genealogica’ che si dipana a partire da questo matrimonio.

La quota Pratameno

I giovani sposi, duchi di Pratameno, Francesco Papé e Antonietta Bordonaro, si trasferiscono in un palazzo oggi in stato rovinoso, perché distrutto dalle bombe del ‘43, ma che doveva essere magnifico, in via del Protonotaro. L’unica notizia che possiedo sulla loro vita riguarda il rapimento di Francesco, che si fregiava anche del titolo di principe di Valdina, da parte del bandito Salvatore Giuliano nel 1949.⁶⁰⁵ Da questo matrimonio sembrerebbero nascere quattro figli: Pietro, Gabriele, Maria e Carlotta, ma le conosco solo la vicenda dei primi due – è verosimile che le figlie femmine rimasero nubili o non godettero di dote. È invece certo che Gabriele Pratameno non ebbe figli. Pietro invece sposa Caterina Ugo, in seconde nozze per lei. I due si trasferiscono in un importante palazzo del centro storico di Palermo, Palazzo Ugo delle Favare, collocato come fondale scenico della centralissima piazza Bologni.⁶⁰⁶ È certamente Pietro a rivolgersi alla filiale romana di Finarte, nel tentativo di alienare alcuni suoi dipinti. Un altro episodio di vendita riguarda invece le cuspidi di Starnina (nn. 72-73), che vengono acquistate da Ettore Sestieri e passano poi nella collezione dell’antiquario milanese Gualtiero Schubert (oggi sono state donate al Museo Diocesano di Milano).

La vendita Finarte del 1974

Otto dipinti e svariati oggetti parte della collezione uscita da villa Bordonaro alle Croci, come dote di Antonietta Chiaramonte Bordonaro, e quindi confluiti nella collezione Papé di Valdina, passano in vendita a Roma, presso la casa d’aste Finarte, il 7 e l’8 maggio 1974. È un’indicazione che si ricava in primo luogo dal frontespizio del catalogo di vendita: «asta di dipinti antichi e oggetti d’antiquariato / già coll. Chiaramonte Bordonaro, Palermo / coll. Marcello Del Drago / provenienze diverse».⁶⁰⁷ Nel catalogo però non sono specificate le singole provenienze dei dipinti. È grazie al recupero dell’archivio Finarte, oggi a Milano a casa di Giovanni Agosti, che si può scoprire quali dipinti passati all’asta Finarte provengano dalla collezione Bordonaro. La copia conservata a Milano è quella del battitore d’asta: qui, accanto alle voci del catalogo, sono scritti a penna i nomi dei proprietari. Così il nome «Papé» si ritrova per otto dipinti, tutti identificati nel catalogo del senatore.

⁶⁰⁵ Da verificare, la notizia sembra aver avuto risalto nazionale: cfr. ‘L’Unità’, ‘L’Ora’.

⁶⁰⁶ I palazzi «degli Ugo delle Favare», in piazza Bologni, e «dei Papé di Valdina» sono ricordati come luoghi «aperti», dove si riceveva regolarmente a inizio Novecento da Gioacchino Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 10.

⁶⁰⁷ *Asta di dipinti antichi e oggetti d’antiquariato / già coll. Chiaramonte Bordonaro, Palermo / coll. Marcello Del Drago / provenienze diverse*, Finarte, Roma, 7-8 maggio 1974. L’esposizione si tiene a Palazzo del Drago, a Roma, in via delle Quattro Fontane 20, dal 30 aprile al 7 maggio.

Si tratta dell'*Adorazione del Bambino* fiamminga (n. 44 del catalogo Bordonaro, Finarte n. 79, **tav. XIX**), già fotografata da Alinari; una *Sacra Famiglia* attribuita dal senatore a scuola ferrarese e nel catalogo Finarte a Baldassarre Peruzzi – ma si tratta di un'opera di Pedro Fernandez (n. 142, Finarte n. 80, **tav.**); di una *Scena biblica* firmata da Leandro Bassano (n. 225, Finarte n. 81, **tav.**); di una *Sosta di soldati* che passa in vendita come Salvator Rosa: sono «Contadini che giocano» per il senatore, che crede sia un'opera della «maniera» del geniale napoletano (n. 137, Finarte n. 82, **tav.**); di una *Madonna con Bambino* riconosciuta già da Berenson come Lorenzo di Nicolò Gerini (n. 82, Finarte n. 83, **tav.**); di una *Madonna con Bambino, San Giovannino e un angelo* che il senatore correttamente considerava in relazione a opere note di Lorenzo di Credi – e che inspiegabilmente passa come Ridolfo del Ghirlandaio da Finarte (n. 11, Finarte n. 84, **tav.**); di un *Vaso di fiori* di Johann Michael Hambach (n. 317, Finarte n. 85, **tav.**); di un *Barbiere* semplicemente fiammingo per il senatore e Teniers alla vendita del '74 (n. 123, Finarte n. 86, **tav.**); di una *Strage degli innocenti* già fotografata da Alinari (in didascalia: Solimena), data a Locatelli dal senatore e poi inserita nella bibliografia recente di Michele Rocca (n. 228, Finarte n. 100) e di un *Cristo nel sepolcro* probabilmente da identificare nel n. 223 della collezione passato a casa Papé (Finarte n. 101). A eccezione dell'ultimo, tutti gli altri dipinti già Bordonaro sono riprodotti nel catalogo Finarte (tavv. XLIII-L).

Pietro Papé, che nella società palermitana era noto come 'Pietro Pratomeno', non ha figli dal matrimonio con Caterina Ugo. Perciò i dipinti della quota passano in eredità ai tre figli della moglie, che di cognome si chiamano Camerata Scovazzo, dal nome del marito del precedente matrimonio di lei. A quanto ne so, esclusi i pochi dipinti alienati nel 1974, una cinquantina di opere della collezione Bordonaro dovrebbero trovarsi ancora oggi a palazzo Ugo delle Favare, ma non sono mai riuscito ad accedere a casa Camerata. I più importanti sono venuti alla luce durante le mie ricerche grazie alle fotografie, antiche o scattate al momento della vendita Finarte: per questo nucleo, su un totale di 55, possiedo le foto di 22 dipinti.

Una lista di desiderata

Per alcuni di essi, rimane una forte curiosità: ad esempio, non conosco la copia di Carlo Dolci dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello (n. 5); la *Rebecca alla fonte* di Sebastiano Ricci (n. 8); l'*Apollo fra le Muse* che il senatore attribuiva a Franciabigio (n. 34); l'*Apostolo* che a un certo punto passa anche per Sodoma, ma che visto nella foto di interni della galleria sembra più che altro trecentesco (n. 88); la *Madonna con Bambino* che Berenson giudica di Tommaso Aleni (n. 118); il dipinto che ha tutta l'aria di essere una *Trasfigurazione di Cristo*, che il senatore compra dall'importante collezione Pojero, e che giudica di area ferrarese o lombarda (n. 152); l'*Interno di macelleria* creduto di Teniers, che viene da Basilea e, dopo un acquisto a caro prezzo, fu restaurato da Luperini (n. 181); la *Fuga di Loth con le figlie* attribuita a Domenichino (n. 272); infine, il *Cristo fra i dottori* assegnato in modo secco a Niccolò Tornioli, e proveniente dalla collezione Santarelli (n. 335).

Per i motivi visti finora – gerarchie delle opere fotografate quando erano in collezione Bordonaro, importanza secondaria delle opere presenti nel lotto analizzato, refrattarietà degli attuali proprietari – ho deciso di sospendere le ricerche. L'augurio è comunque di poterle proseguire, su questo punto, conducendo analisi dal vero sui dipinti.

La quarta volta di Berenson in Sicilia (maggio 1926)

Il quarto viaggio in Sicilia di Berenson è documentato dalle note di lavoro conservate ai Tatti: sette schede di appunti sono stesi da Mary datati «May 1926»: riguardano solamente le opere del museo⁶⁰⁸. Le date del soggiorno a Palermo sono almeno dal 13 al 22 maggio, ma stavolta i diari della moglie di

⁶⁰⁸ Bernard and Mary Berenson Papers, Notes, Topographical Notes, lettera 'P', ad vocem 'Palermo'. Si tratta di Bartolomeo da Camogli, Marco Basaiti, un *San Gilles* di scuola Piemontese, Tommaso de Vigilia, Giovanni Antonio Sogliani, Speranza e Antonio Pollaiuolo.

Berenson sono avari di informazioni: i Bordonaro non compaiono più. Non è tuttavia da escludere che la collezione sia visitata un'altra volta, sebbene manchino anche note di lavoro datate in quest'occasione. Sono alcune opinioni di Berenson nel catalogo della collezione successivo alla morte del senatore che impongono di collocare in questo passaggio un'ulteriore visita.

Mary tuttavia intuisce un declino sociale e esistenziale, serpeggiante nella *high society* palermitana:

Maggio
19, Mercoledì

Getting well.

Palatina in mor[ning]

Monreale in afternoon. Princess Trabia and Princess Alexander of Greece joined us. The latter is in love with Trabia son and he with her, but he has had a liaison of 12 y[ear]s with the Princess Potenziani and has acknowledged her 2 sons at his and her husband divorced him for it, and as there is no Catholic divorce she c[oul]d not marry him. He is terrified of what she might do if he married the Greek Princess. Suicide, Assassination – at the best horrible scenes. Poor Giulia Trabia is suffering horribly on it⁶⁰⁹.

La principessa di Trabia in questione è nient'altri che Giulia Florio (Palermo, 1870 – 1947), la quale aveva sposato quel Pietro Lanza che abbiamo incontrato nei diari di Goldschmidt. Ora gli esponenti più in vista della generazione dei 'figli' del senatore si confrontano con le relazioni pericolose che può intrattenere la generazione successiva. Il giovane Trabia non nominato da Mary Berenson si è innamorato della principessa Alessandra di Grecia, che ricambia i sentimenti – lei è una splendida figlia di un colonnello, Aspasia Manon (1896 – 1972), che ha sposato in segreto il principe greco, ma è già vedova di lui da sei anni. Il rampollo palermitano non può però sposarla: è legato da dodici anni con la principessa Potenziani, cioè Maddalena Papadopoli Aldobrandini, principessa Spada Potenziani, che minaccia il suicidio o un assassinio se mai il principino dovesse separarsi da lei. Riveliamo altre identità: il figlio di Pietro Lanza e Giulia Florio è Giuseppe Lanza di Trabia (Palermo, 1889 – 1927), che segue il padre nella vita politica ma muore prematuramente, l'anno dopo questo passo di Mary. I due figli naturali di Giuseppe e la principessa Potenziani sono Raimondo (1915 – 1954) e Galvano Lanza di Trabia (1918): il primo è rimasto celebre per un misterioso suicidio romano, oltretutto per una canzonetta di Domenico Modugno a lui dedicata, *Il vecchio frac*. Ecco, quest'uomo che in pieno plenilunio teverino sussurra buonanotte agli oggetti inanimati, sembra dire *adieu* a un mondo che non saluta solo lui. Può essere un'immagine di un tramonto che alcuni protagonisti di questa storia vedono anche davanti ai loro occhi. Mary Berenson è una di queste testimoni. Pensare a quanto si emozionava, nel 1908, a vedere il palazzo Butera, i suoi saloni, i servitori, la veduta sulla

⁶⁰⁹ The Bernard and Mary Berenson Papers, Biblioteca Berenson. Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies: Mary Berenson's Diaries, 1926

Marina! Chi è fanciullo ora in quel palazzo si intristisce – Raimondo nel '26 ha undici anni – e vivrà una vita spericolata dalla tragica conclusione.⁶¹⁰

Guerra e dispersioni di collezioni

La vita della collezione è segnata dalla Seconda Guerra Mondiale. Sembrerebbe che per precauzione Bordonaro Gardner decida di far notificare e ricoverare i dipinti più importanti in un rifugio antiaereo, insieme alle opere di proprietà statale. Memorie orali attestano dell'occupazione della villa da parte delle milizie tedesche e nel giardino di casa Bordonaro si conserva anche qualche reperto bellico. Una bomba cade anche sull'ala antica della villa, facendo collassare i soffitti di due salotti, al pian terreno e al primo piano. Oltre che sulla città, bombardata dagli alleati nella notte fra il 7 e l'8 giugno del 1943, le ferite della Seconda Guerra Mondiale inevitabilmente si propagano anche fra i collezionisti. È simbolica l'alienazione della *Morte della Vergine* di Petrus Christus che passa dalla collezione Santocanale alla Putnam Foundation di San Diego, in California (U. S. A.), per mezzo della galleria di New York di Knoedler, dove è esposto già all'inizio del 1942⁶¹¹. È una vendita dovuta al pagamento della tassa di successione⁶¹². La collezione Santocanale si salva miracolosamente, perché i dipinti erano stati ricoverati fuori città, verosimilmente nella villa di Partanna⁶¹³. Non così il palazzo, che si trovava nei pressi di Porta Felice e a poca distanza da Palazzo Butera, completamente distrutto da una bomba. Ancora oggi, una parte di quest'importante collezione si conserva a Palermo⁶¹⁴.

La divisione del 1950

La morte di Gabriele Chiaramonte Bordonaro Gardner è uno spartiacque nella storia della collezione. A partire dal 1950 infatti la raccolta di opere meticolosamente strutturata dal senatore viene smembrata. L'eredità di Gabriele e Annina viene ripartita in tre rami, facenti capo ai loro tre figli: Gabriele (1914 – 1999), Luigi e Carlotta. Tutti e tre a queste date risultano già sposati: Gabriele con Anna Verrone, Luigi con Beatrice Peria Boscogrande (1942) e Carlotta con Amedeo Chiaramonte Bordonaro di Gebbiarossa, un ramo della famiglia di cui abbiamo tracciato le origini (cfr. *Breve storia*

⁶¹⁰ Il personaggio ha avuto chiaramente un certo successo editoriale: cfr., da ultimo, la nuova biografia ad opera della figlia e della nipote, Raimonda Lanza di Trabia – Ottavia Casagrande, *Mi toccherà ballare*, Milano, Feltrinelli, 2014. Sull'infanzia di Raimondo, cfr. pp. 105-123.

⁶¹¹ M. J. Friedländer, *The Death of the Virgin by Petrus Christus*, in 'The Burlington Magazine', LXXXVIII, 1946, pp. 159-163, secondo il quale la «Santa Canale family» risalirebbe alla Palermo dell'inizio del Cinquecento. L'attribuzione antica assegnava l'opera ad Antonello da Messina. La considerazione stilistica di Petrus Christus giovane, apprezzato specialmente quando resta nell'alveo di Jan Van Eyck, è accresciuta notevolmente, per Friedländer, con l'acquisizione agli studi della *Morte della Vergine*. Per quanto riguarda la provenienza del dipinto, lo studioso mette in guardia: la circostanza siciliana «may be accidental»; tuttavia, porta a ristudiare i rapporti fra Petrus Christus e Antonello da Messina.

⁶¹² La fonte orale di quest'informazione, peraltro di dominio abbastanza comune a Palermo, è Massimiliano Marafon Pecoraro, che conosce *de visu* i dipinti Santocanale.

⁶¹³ Sulla villa, un cenno è in G. Lanza Tomasi, *Le ville di Palermo* cit., p. 66.

⁶¹⁴ Sono notizie che devo a Gaetano Bongiovanni, validissimo funzionario di Soprintendenza incaricato di sorvegliare per conto dello Stato i movimenti delle collezioni private.

dei baroni di Gebbiarossa). Le mie ricerche su questa divisione si basano prevalentemente su fonti orali: parrebbe che l'eredità fosse stata divisa fra i tre rami, secondo la seguente ripartizione: a Gabriele, primogenito, spettarono i 5/9 delle proprietà e della collezione, a Luigi e Carlotta, rispettivamente, 2/9 ciascuno. Per stabilire le quote, viene convocato un importante antiquario romano, Ettore Sestieri, che proprio in quegli anni gestisce ad esempio il passaggio allo Stato della *Pietà Rondanini*. È incaricato di redigere un catalogo dattiloscritto della collezione, «in triplice copia», con la seguente pagina introduttiva:

Il presente elenco comprende i quadri provenienti dalla eredità del Barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro Gardner ed è stato redatto dal sottoscritto in triplice copia al fine di stabilire la classificazione storico-artistica e la corrispondente valutazione commerciale.

I quadri esaminati sommano a N. 373 compreso uno stucco policromo. L'elenco controfirmato dal sottoscritto in ciascuna delle tre copie è steso su 119 (centodiciannove) pagine dattiloscritte sopra una sola facciata.

Solo N. sei quadri non figurano in detto catalogo e sono stati inseriti nel presente elenco col solo numero progressivo.

Le dimensioni sono calcolate senza le cornici. La prima cifra corrisponde all'altezza.

[...]

Nello stabilire detti valori – segnati in cifre e in lettere in calce alla descrizione di ciascun quadro – il sottoscritto ha tenuto conto innanzitutto della loro importanza storico artistica, spesso convalidata dalle pubblicazioni di noti studiosi che non si è ommesso di riportare; delle condizioni di conservazione; delle dimensioni; del soggetto; della esistenza di firme o sigle sempre riportate in dette illustrazioni, non ch  della notifica di importante interesse alla quale sono sottoposti n. 40 quadri.

Il valore cos  determinato dal sottoscritto   quello, a suo parere, reperibile nel momento attuale sul mercato italiano, ricercando su detto mercato, con le modalit  e il tempo che sono richiesti dalla natura degli oggetti, il migliore acquirente, non tanto fra i negozianti, quanto fra i privati raccoglitori.

Palermo 19 Aprile 1950

Ettore Sestieri

Naturalmente, non   di alcun interesse, ai fini di questa tesi, seguire le valutazioni di mercato dei dipinti: interessa per  rilevare quali informazioni Sestieri aggiunga al discorso storico-artistico (spostamenti in collezione, attribuzioni, cambiamenti nella descrizione del soggetto o riferimenti bibliografici). Perci , di volta in volta, nelle schede del catalogo, verranno riportati i giudizi di particolare interesse. Per non rendere il testo sovrabbondante di dati, tuttavia, si   scelto di non riportare il parere di Sestieri se non presenta accrescimenti. Alcune considerazioni generali vanno espresse in questa sede, non in catalogo.   importante precisare che lo smantellamento effettivo dell'allestimento del senatore avviene in quest'occasione. Tutti i dipinti e gli oggetti furono spostati dalla loro collocazione originaria, per consentire il rilascio delle perizie da parte dell'antiquario. L'ordine di percorrenza delle sale nel catalogo di Sestieri non   quello introdotto dal senatore, ossia antilibreria-libreria-galleria-sala dei disegni; stavolta, si inizia con la «Galleria dei Fiamminghi» che come abbiamo visto   un nuovo nome per quella che il senatore chiamava Sala dei disegni. Nel catalogo dattiloscritto che si conserva a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, sono aggiunte, per alcune voci, delle stime formulate da Giuliano Briganti. Ho ritenuto utile segnalare nelle schede

quando si verifica una forte disparità fra la cifra di Sestieri e quella di Briganti, per risalire a un giudizio sulla qualità dell'opera, soprattutto nei casi in cui non mi è nota.

Il processo fu lento e verosimilmente traumatico. I tre rami della collezione vanno ora seguiti indipendentemente l'uno dall'altro: procedo dai minori per tornare a occuparmi, in chiusura, della villa del senatore.

Cronologia delle dispersioni: Amedeo Chiaramonte Bordonaro di Gebbiarossa e Ettore Sestieri

Carlotta Bordonaro è in realtà già deceduta al momento della divisione; perciò i dipinti passano direttamente al marito Amedeo Chiaramonte Bordonaro di Gebbiarossa e ai suoi due figli. Da subito questo ramo si distingue per una politica di alienazioni: in un momento immediatamente seguente alla stima delle opere da parte di Sestieri, Amedeo vende all'antiquario romano sette dipinti. In quattro casi, lo attestano le scritte sul retro delle fotografie dei dipinti possedute da Federico Zeri: si tratta della *Madonna con Bambino* attribuita a Segna di Bonaventura da Berenson, e che finirà alla National Gallery of Art di Ottawa in Canada, dove è oggi riconosciuta come una *Sant'Anna e la Vergine* di Ugolino di Nerio (n. 68, **tav.**); della *Madonna con Bambino e angeli* di Sano di Pietro, oggi nella collezione Rizzi Vaccari di Piacenza (n. 80, **tav.**) – e la stessa strada segue l'*Adorazione dei Magi* senese, oggi restituita a Simone dei Crocifissi (n. 211); del trittico considerato da Sestieri di 'maestro toscano' di inizio Quattrocento (n. 84, **tav.**); dello scomparto centrale di trittico di Jacopo del Casentino (n. 213, **tav.**). In altri tre casi, per ricostruire le vendite, bisogna ricorrere alla memoria orale di Maria Vanni, moglie di un figlio di Amedeo e Carlotta: lei ricorda solamente di un 'Van der Neer': si tratta con ogni probabilità della *Scena di pattinatori* attribuita a Aert van der Neer (n. 180). Da subito, ai dipinti Bordonaro si interessano antiquari e mercanti di caratura internazionale, come Rudolf J. Heinemann (Monaco di Baviera, 1902 – New York (?), 1975), che è il principale responsabile della formazione della collezione Thyssen a Lugano: rimarrà nelle sue mani, fino al decesso, il dipinto di Ugolino (n. 68)⁶¹⁵.

Luigi Chiaramonte Bordonaro e la collezione ai Colli

Insieme a sua moglie, dall'epoca delle nozze (1942), Luigi Chiaramonte Bordonaro abitava la villa dei Colli di proprietà dei Bordonaro dal 1834 (cfr. *La villa dei Colli*). È qui che dunque vengono trasportati i dipinti da lui posseduti e verosimilmente riallestiti a partire dagli anni successivi alla divisione. [Una fotografia degli ambienti si può vedere in 'Epoca' ('Epoca', v. 10, [dovrebbe essere 1952 o 1953], p. 155: sembra un'intervista): il riallestimento è abbastanza accurato e con scelte

⁶¹⁵ Cfr. C. Ryskamp, *Preface*, in *Drawings from the collection of Lore and Rudolf Heinemann*, catalogo della mostra (New York, The Pierpont Morgan Library, 1973) a cura di F. Stampfle – C. D. Denison, New York, The Pierpont Morgan Library, 1973, pp. 7-8.

improntate alla museografia degli anni Cinquanta. In una foto che ritrae il proprietario seduto in divano, si può vedere una parete dove sono ben riconoscibili, da sinistra verso destra, il *San Pietro* di Lippo Memmi (n. 83), i due *Santi* del 'Maestro della Madonna Straus' (nn. 404-405), la *Madonna con Bambino* (n. 57), la *Trinità* di Starnina (n. 67), in bella mostra di sé, al centro della parete e un altro primitivo che non riesco a identificare. Vedere anche le altre riviste a casa di Gaia: *Two faces of Sicily* e l'altra dove si vede una bella foto della sala con il polittico 'siciliano'].

Per il resto, Luigi dovrebbe essere l'iniziatore di una passione di famiglia, che contraddistingue anche l'aristocrazia siciliana dall'inizio del Novecento e a cui la generazione del *boom* partecipa con rinnovato entusiasmo: le gare di corsa di automobili d'epoca. Sono attestate sue partecipazioni alla Targa Florio dal 1948 al 1956, in cinque occasioni alla guida di Ferrari.⁶¹⁶ Un altro episodio tragico degli anni Cinquanta riguarda il rapimento di Luigi per richiedere un riscatto, menzionato solo di sfuggita in un articolo di 'Repubblica' del 1989. Pare che il rilascio sia costato alla famiglia cinquanta milioni di lire: una cifra enorme.⁶¹⁷ Alcuni episodi rivelano l'apertura culturale della linea di Luigi: Helen Clay Frick infatti visitò la collezione dei Colli nel 1962, ricevette due fotografie degli scomparti Bordonaro del polittico pisano e poi chiese a Millard Meiss se si trattasse di opere Lippo Memmi o di Simone Martini, come avrebbero desiderato i baroni Bordonaro, riferì lei allo stupefatto. I contatti con Meiss furono poi proseguiti da parte della baronessa, che nel 1970 invitava lo studioso a visitare la collezione tramite Leonardo Sciascia (su Meiss, si può vedere anche il capitolo seguente *La linea di Gabriele Chiaramonte Bordonaro Alliata*).⁶¹⁸

Non mi è nota la data di morte di Luigi, ma è probabile che un particolare momento degli anni Ottanta, in cui la famiglia mette in vendita alcune proprietà e i dipinti che vedremo, risalga all'eredità del suo patrimonio da parte dei discendenti. Così nel 1982, nel Ridotto del Teatro Biondo, viene allestita una vendita di alcuni dipinti.⁶¹⁹ Certamente a questa vendita si trovano i due sportelli del polittico di Lippo Memmi e in quest'occasione vengono acquistati dalla Regione Sicilia (nn. 83 e 87). Non posso stabilire in maniera documentaria se proviene da questo nucleo anche la *Madonna con Bambino* creduta di Maso di Banco da Longhi (n. 63) e acquistata anch'essa dalla Regione Sicilia negli anni Ottanta: è verosimile che il canale sia lo stesso. Ed è molto probabile che altri dipinti importanti escano in questo momento dalla collezione transitata ai Colli: come ad esempio i due *Santi* del 'Maestro della Madonna Straus' (nn. 404-405) e la *Madonna con Bambino* (n. 57), appena citati nella

⁶¹⁶ Il ruolo di Luigi Bordonaro nella rinascita della Targa Florio è anche ricordato in R. Lanza di Trabia – O. Casagrande, *Mi toccherà ballare* cit., p. 222.

⁶¹⁷ *All'asta per debiti un tesoro di Palermo*, in 'La Repubblica', 12 febbraio 1989

⁶¹⁸ J. Cooke, *Millard Meiss: tra connoisseurship, iconologia e Kulturgeschichte*, dottorato di ricerca in discipline artistiche, musicali e dello spettacolo, ciclo XXV, tutor: prof. ssa Franca Varallo, a. a. 2010-2012, in part. pp. 85-87.

⁶¹⁹ La fonte orale di quest'informazione è Gaetano Cipolla, scenografo del Teatro Biondo, che curò la vendita per l'occasione. La vendita non è accompagnata da un catalogo, ma solamente da un manifesto pubblicitario.

foto su 'Epoca'. Nel processo di vendita di questo nucleo di opere, di cui fa parte anche la *Trinità* di Starnina (n. 67), potrebbe stato interpellato anche lo studioso Miklòs Boskovits, giacché una foto dell'ultima opera citata si trova nella sua fototeca.

I figli di Luigi Bordonaro e Beatrice Peria sono Annastella e Gabriele. Un ricordo di Annastella illumina il cono d'ombra che dovette cadere sulla villa dei Colli alla morte di Luigi, negli anni Ottanta:

«Anche a Villa Bordonaro vagano i fantasmi. C'è quello, simpaticissimo, della baronessa Briciola, moglie di Luigi Chiaramonte Bordonaro, eccentrica e strana nobildonna scomparsa 5 anni fa. Lei sosteneva che le "persone perbene vivono in penombra" e così aveva messo i lucchetti a tutte le finestre. Quando morì – ricorda ora la figlia Anna Stella – "ci fu la ricerca spasmodica di queste chiavi che non furono mai trovate". Fu trovato, invece, un biglietto della baronessa che invitava gli eredi a non cercarle, le chiavi, perché le aveva fatte sparire. "Fummo costretti ad usare le tronchesi"». ⁶²⁰

Quanto alla politica di alienazioni, bisogna sottolineare che la linea del ramo di Luigi è molto diversa da quella del ramo di Gebbiarossa. Le vendite sembrano concentrarsi in un momento ben preciso e sono poi quasi del tutto cessate nel tempo.

Annastella sposa il giornalista Salvatore Palma, mentre suo fratello Gabriele non ha discendenti. Dal loro matrimonio nascono quindi Gaia e Luigi Palma, che sono gli attuali proprietari della villa dei Colli, dove vivono con le rispettive famiglie. La disponibilità e la gentilezza di Gaia nei confronti della mia ricerca è stata massima e ci tengo qui a ringraziarla: ho potuto studiare i dipinti dal vero più di una volta; se occorreva, osservare il retro ed esaminarli con l'uso di una torcia. È possibile osservare l'allestimento attuale della villa grazie al video estratto da una puntata della trasmissione televisiva 'La vita in diretta' disponibile in rete nel sito della villa.

Una vendita recente

Il solo tentativo di alienazione a me noto di recente è rappresentato dall'asta del maggio 2014 che si tiene presso Wannenes a Genova, alla quale passa, con la corretta attribuzione fornita da me, il *San Girolamo* di Nicola Moietta (n. 23, lot. 450); peraltro va invenduto. Un altro dipinto della collezione (n. 291) viene battuto a quest'asta (lot. 426), e altri due – una *Madonna con Bambino e San Giovannino* di scuola fiorentina del tardo Quattrocento (lot. 449) e un *Ester e Assuero* (lot. 451) di cultura veneta seicentesca – non presenti nel catalogo del senatore, vengono battuti a quest'asta ed escono dalla collezione. ⁶²¹

La linea di Gabriele Chiaramonte Bordonaro Alliata

Tornando a occuparci della villa dove la collezione era allestita, riviene alla mente l'immagine dell'allestimento del senatore, sottratto di gran parte del suo materiale. La divisione del '50 va considerata a tutti gli effetti come un evento traumatico per la villa delle Croci, che tuttavia continua a mantenere forte la memoria della collezione, anche perché gli studiosi continuano a chiedere di poterla visitare.

È il caso per esempio di Millard Meiss, che il 13 aprile 1959, su carta intestata del Grand Hotel di Villa Igia di Palermo, scrive a Bordonaro Alliata:

⁶²⁰ F. La Licata, *Benvenuti dal Gattopardo. Porte aperte nelle dimore di Palermo*, in 'La Stampa', 10 maggio 1999, p. 11.

⁶²¹ *Dipinti antichi e del XIX secolo*, Genova, 28 maggio 2014, lot. 450.

Barone Bordonaro:

Sono professore di Storia dell'arte al "Institute for Advanced Study" in Princeton, New Jersey, preoccupato sopra tutto colla storia della pittura italiana del trecento e quattrocento, e sono venuto a Palermo colla speranza di poter vedere la Sua insigne collezione di quadri. Sarò qui due giorni ancora, e mi permetto di domandare se Lei avrebbe la grande bontà di darmi il privilegio di visitare la galleria per scopo di studio. Le sarei infinitamente grato.

Millard Meiss

In alto è un'aggiunta che conviene riportare in calce:

Forse debbo aggiungere, per via di introduzione, che da 1946 a 1950 fui capo del Comitato Americano che ha trovato fondi⁶²² privati per il restauro di molti monumenti italiani danneggiati dalla guerra⁶²³

Non è detto che Meiss riuscisse, in quest'occasione, a visitare la collezione.

La passione dominante dell'esistenza di Gabriele Bordonaro Alliata è certamente la caccia. Proprietario di un resort in Kenya, il nipote del collezionista è anche autore di un libro il cui originale dattiloscritto si conserva nella biblioteca Bordonaro: *Kenya meno conosciuto*, pubblicato dall'editore Rezzonico di Locarno nel 1984.⁶²⁴ Per trovare invece un suo cammeo, ci si può rivolgere a un libro di memorie di un protagonista della lotta alla mafia come Giuseppe Ayala, pubblico ministero al maxi-processo. L'autore, di Caltanissetta, ricorda di essere andato a pranzo a Falconara insieme al padre, che era coetaneo del Bordonaro, quando aveva «circa sedici anni». Poiché Ayala è del '46, l'episodio si svolge verso il 1962:

«Giovanni [Falcone] mi chiese di fargli capire meglio com'era possibile che nessuno dei miei avi avesse mai lavorato. Gli spiegai che non si trattava di una tara di famiglia, raccontandogli un divertente episodio vissuto quando avevo più o meno sedici anni.

Un giorno mio padre mi chiese di accompagnarlo a Falconara, località a metà strada tra Gela e Licata, nel castello sul mare di un suo vecchio amico che lo aveva invitato a pranzo. La conversazione tra i commensali, omogenei per anagrafe ed estrazione sociale, fu conclusa dal padrone di casa, il barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro, il quale, rivolto proprio a mio padre esclamò: «Eh, caro Paolino, la verità è che il lavoro è un lusso che non tutti si possono permettere».

Avevano parlato di un loro comune amico, principe e ricco, il quale non solo si era laureato in ingegneria, ma aveva addirittura costituito una società poi andata malissimo. Il principe ci aveva rimesso un sacco di soldi. «Niente doveva fare e ricco sarebbe rimasto» fu l'unanime verdetto.

È proprio vero che la storia si ripete: il dopoguerra imponeva grandi cambiamenti, paragonabili, *mutatis mutandis*, a quelli determinati un secolo prima dall'avvento dell'unità d'Italia. Tornavano, così, d'attualità le riflessioni rassegnate dal principe di Salina all'ambasciatore piemontese Chevalley. Anche gli ospiti di Gabriele Bordonaro appartenevano a una «generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi», che si trovava «a disagio in tutti e due» e, per di più, del tutto «priva di illusioni». Con l'aggravante di essere inguaribilmente affetta da «quel senso di superiorità che barbaglia in ogni occhio siciliano, che noi stessi chiamiamo fierezza, che, in realtà, è cecità». E per niente disposta a migliorare per la semplice ragione che si riteneva perfetta e, in quanto tale, del tutto indisponibile a misurarsi con fastidiose novità»⁶²⁵.

⁶²² Cancellato, a penna: «mezzi».

⁶²³ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, fascicolo 'Corrispondenza', busta [collocare in fondo]. È allegato un biglietto da visita dello studioso; si conserva anche la busta, che è inviata al «Barone Chiaramonte Bordonaro. Circolo dello Sport. Palermo».

⁶²⁴ Archivio privato Chiaramonte Bordonaro, biblioteca, scrivania, cassetto centrale.

⁶²⁵ G. Ayala, *Chi ha paura muore ogni giorno. I miei anni con Falcone e Borsellino*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 78-79.

Lo spunto serve per ordinare le idee sulla Sicilia e sui Bordonaro del Novecento, una volta che *Il gattopardo* fornisce un'interpretazione di uso comune, e spesso di comodo, per la storia ottocentesca siciliana. È in questo momento infatti che nella *vulgata* si produce un appiattimento: tutta la classe dirigente isolana, di qualsiasi epoca e estrazione sociale, somiglia improvvisamente al protagonista del romanzo di Tomasi di Lampedusa. Il principe di Salina finisce per diventare un personaggio archetipico, buono per immedesimarsi o per caratterizzare un tipo di uomo siciliano, nobile e pessimista, del tutto fuori dalla storia. Può essere difficile stabilire se il nipote del collezionista rientrasse effettivamente in questa categoria, come vorrebbe Ayala, che però è testimone poco affidabile, in quanto si tratta di un ricordo di giovinezza e che vale più come esempio a dimostrazione di una tesi, di una facezia da conversazione. Qui preme soltanto sottolineare lo scarto che va producendosi fra generazioni, dalla Sicilia di fine Ottocento, internazionale e operosa, a un'altra, che accoglie placidamente il gattopardismo come *modus vivendi*.

Quanto alle alienazioni, i dipinti che escono dalla linea di Gabriele si possono veramente contare sulle dita di una mano. Si tratta di pezzi eclatanti, che divengono presto noti, come nel caso del polittico di Bartolomeo Bulgarini, fra l'altro presentato prima alla studiosa Judith Steinhoff, come riferisce lei stessa in un articolo del 1984 consacrato al polittico del pittore che si trova in collezione. Per l'occasione, il polittico viene fotografato, poggiato sulle sedie della libreria, e la didascalia recita «Palermo, collezione privata»⁶²⁶. A quest'epoca vanno riferiti altri tentativi di alienazione di dipinti illustri, tutti rientrati, che si possono controllare sulle foto della Fondazione Zeri (sono le fotografie scattate dalla ditta londinese Prudence Cuming Associates ai nn. 33, 70, 74, 78, 402). Il polittico di Bulgarini viene quindi venduto a Carlo de Carlo entro il 1993.

L'unico figlio di Gabriele e Anna è Roberto Chiamonte Bordonaro (1945), attuale proprietario di villa Bordonaro alle Croci; dal matrimonio fra lui e Antonella Inglese nascono Gabriele (1978) e Andrea (1988). Roberto ha ripreso la passione di suo zio Luigi per le auto d'epoca.⁶²⁷ Al 2008 risale la vendita del pentittico di Giovanni di Paolo (n. 70), che transita direttamente nella collezione di Simonpietro Salini, sede ideale in quanto specializzata nei primitivi senesi e una delle collezioni private italiane più prestigiose e 'aperte' al pubblico.

Fortuna critica della ville, sfortuna della collezione

⁶²⁶ J. Steinhoff, *A Trecento Altarpiece Rediscovered: Bartolomeo Bulgarini's Polyptych for San Gimignano*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', LVI, 1993, pp. 102-112

⁶²⁷ F. Pelizzari, *Bordonaro: ho ritrovato la Ferrari di mio zio*, in 'Automobilismo d'epoca', maggio 2015, versione online.

Nel ventennio successivo alla guerra, quell'isola urbana che ospita villa Bordonaro, nata immersa nel verde e nel sogno del Rinascimento, viene definitivamente soppressa dal cemento⁶²⁸. Uno dei pochi segni positivi di questa stagione è l'apparizione di un capolavoro di un genere editoriale che avrà un certo peso in questo capitoletto: *Le ville di Palermo* di Gioacchino Lanza Tomasi (Palermo, «Il Punto», 1965). Nell'introduzione di Cesare Brandi, buon conoscitore di Palermo e della Sicilia anche in virtù di un incarico di insegnamento, si nota come nobiltà e borghesia abbiano già mancato l'appuntamento della ricostruzione: «chi sta nella città vecchia, ci sta in attesa di fare il salto sul grattacielo o sulla villetta nuovissima all'Aspra»⁶²⁹. Lanza Tomasi 'cataloga' 242 ville, e fra queste compare anche la villa Bordonaro ai Colli⁶³⁰. Sempre in termini di attenzione al patrimonio e alla sua tutela, non va dimenticato, dello stesso autore, *Castelli e monasteri siciliani*, dove è già evidente «la consueta tragedia dell'assenza di manutenzione che perseguita i monumenti siciliani» e non si risparmia la denuncia su un «tessuto connettivo artigianale [che] è stato spazzato via dalla catena degli incettatori d'antiquariato». Il fine del libro insomma, promosso dalla Presidenza dell'Assemblea Regionale Siciliana, era che «l'analisi di un monumento fosse in funzione della sua salvezza»⁶³¹. Intanto, nel bel mezzo di una carrellata fotografica sulle forme museali ritroviamo una fotografia Alinari dell'allestimento della galleria. Il commento alla didascalia – che raffronta, nella stessa pagina, l'allestimento del Museo civico di Padova nel 1925 e, nella pagina a fianco, del Museo Correr nel 1897 – sottolinea come «il modello pubblico ed istituzionale dell'allestimento meno intenzionato alle riambientazioni temporali sembra invece guidare la disposizione di una raccolta come quella palermitana del barone Chiaramonte Bordonaro»⁶³². Gli studi architettonici palermitani invece insisteranno sul ruolo della villa alle Croci nella gestazione del *liberty* nella carriera di Basile. Gianni Pirrone insiste sulla continuità fra la «levità» del villino Favalaro di Giovan Battista Filippo e villa Bordonaro: per Ernesto è «l'occasione per una ripresa del messaggio paterno: anche se con una «rimembranza medievale» più ridondante però e pregna di aristocratica ostentazione»⁶³³. Oltre a mettere in relazione la villa con la precedente attività di Basile negli anni '80, Ettore Sessa ha evocato «il tenore, pur nella decadente aura neorinascimentale, della progettazione integrale per la durandiana

⁶²⁸ Le occasioni mancate in termini urbanistici, per una Palermo che si perde fra piani regolatori e cattiva gestione della cosa pubblica, sono scrupolosamente denunciate da G. Pirrone, *Palermo* cit., pp. 41-60.

⁶²⁹ C. Brandi, *Introduzione* a G. Lanza Tomasi, *Le ville di Palermo*, consulenza storica e topografica di R. La Duca, traduzioni in inglese di A. Oliver, Palermo, «Il Punto», 1965, p. 6.

⁶³⁰ La villa è raffigurata anche nelle bellissime ricostruzioni topografiche, degne di un Bruno Caruso, G. Lanza Tomasi, *Le ville di Palermo*, cit., mappa I e IV (I Colli).

⁶³¹ G. Lanza Tomasi, *Castelli e monasteri siciliani* cit. Le citazioni sono alle pp. 62, 125 e 146.

⁶³² M. Ferretti, *La forma del museo*, in *Capire l'Italia*, vol. IV: *I musei*, a cura di A. Emiliani, Milano 1980, pp. 46-80, cit. p. 71.

⁶³³ G. Pirrone, *Villino Basile. Palermo*, Roma, Officina, 1981, p. 17

villa Bordonaro al Giardino Inglese»⁶³⁴. Sessa legge l'attività di Ernesto Armò, seguace eterodosso di Basile, in continuità con il linguaggio del maestro messo a punto con villa Bordonaro⁶³⁵.

Ormai a un secolo di distanza, quando il processo di storicizzazione sembra ormai pronto a un'indagine più serrata, due importanti studiosi locali, come Vincenzo Abbate e ancora Lanza Tomasi, non hanno mancato di sottolineare la centralità dei Chiaramonte Bordonaro per le sorti del collezionismo e della vita sociale della Palermo di inizio Novecento:

«La citazione da Meli non è peregrina [si tratta di una descrizione di una *Madonna in adorazione del Bambino* di Lorenzo di Credi, attribuita da Vincenzo Abbate a Giovanni Sogliani, oggi a Palazzo Abatellis], perché altamente indicativa degli orientamenti del gusto a metà Ottocento nel campo della pittura antica, a pochi anni dal vero e proprio boom e della fortuna dei primitivi che nei decenni immediatamente successivi – per citare degli esempi isolani – avrebbe decisamente orientato le scelte di collezionisti palermitani come Poiero, Lanza, Tasca, Benso di Verdura e improntato la strepitosa quadreria del senatore Gabriele Chiaramonte Bordonaro, in buona parte acquisita attraverso il ricco mercato fiorentino»⁶³⁶.

«Quando Giuseppe Tomasi venne alla luce, il 23 dicembre 1896, Palermo era una città molto diversa dall'attuale. I pachidermi conventuali che accompagnano la lubrica gita notturna del principe astronomo dalla villa dei Colli fin dentro la città erano già stati secolarizzati ma il taglio della città murata non si scostava ancora molto dal suo antico aspetto feudale: un centro storico di palazzi e fondazioni ecclesiastiche, con le antiche vie degli artigiani ancora fitte di vita, e al di fuori di questo l'espandersi cauto della nuova città borghese. Questa nuova Palermo aveva il suo fulcro nei Florio, negli armatori collegati all'ascesa della loro fortuna, come i Bordonaro e i De Pace, nei Whitaker, gli imprenditori inglesi del Marsala, e vi era poi l'ultima generazione dei baroni, coloro che avevano acquistato i feudi ecclesiastici dopo la secolarizzazione del 1866 ed avevano spinto l'espansione edilizia lungo l'asse della via Libertà»⁶³⁷.

In occasione della presentazione della collezione Salini, dove sono confluiti due dipinti Chiaramonte Bordonaro (il n. 70, di Giovanni di Paolo e il n. 100, ossia il polittico di Bartolomeo Bulgarini), anche Luciano Bellosi non ha mancato di sottolineare l'importanza della collezione Bordonaro⁶³⁸.

Congedo

Il 14 giugno 2010, nel ristorante sotto la piramide del Louvre, durante la pausa-pranzo di una giornata di studi sulla pittura senese, Michel Laclotte mi chiese, quando seppe che ero palermitano: «qu'est-ce qu'il y en est, de la collection Chiaramonte Bordonaro?». Come tanti studiosi, avevo notizie sporadiche e imprecise. «J'en sais rien, monsieur Laclotte». «Elle a été dispersée, n'est pas?». «J'en sais rien, monsieur Laclotte» e la conversazione si arenò.

⁶³⁴ E. Sessa, *Ernesto Basile*, in *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile* cit., p. 28. Semplici menzioni si trovano in G. Pirrone, *Palermo* cit., p. 35.

⁶³⁵ E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista* cit., p. 79 e su Armò, n. 36, p. 383.

⁶³⁶ V. Abbate, *Per Mandralisca collezionista e studioso*, in *Giovanni Antonio Sogliani (1492 – 1544). Il capolavoro nascosto di Mandralisca*, catalogo della mostra (Cefalù, Museo Mandralisca, 5 giugno – 13 dicembre 2009) a cura di V. Abbate, Cinisello Balsamo (Mi) 2009, pp. 15-63, cit. p. 52.

⁶³⁷ G. Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 9.

⁶³⁸ L. Bellosi, *Due parole di presentazione della collezione*, in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, Firenze 2009, v. I, pp. 29-31: 'Tra queste opere si contano oltre trenta capolavori, alcuni dei quali prestigiosi anche per le loro provenienze: la grande Croce dipinta di Duccio già in collezione Odescalchi nel castello di Bracciano, il polittico di Bartolomeo Bulgarini e le cuspidi di polittico di Giovanni di Paolo provenienti dalla collezione Chiaramonte Bordonaro di Palermo', cit. p. 29.

Da qualche anno avevo visto un piccolo catalogo del Museo Diocesano di Palermo, dove si presentavano due restauri di opere di loro proprietà: una scultura di Giovanni Gilli e una *Madonna con Bambino, San Giovannino e un Angelo* del Brescianino. Stavo lavorando alla scheda di un'opera di Andrea del Brescianino, per la mostra del Louvre sulla *Sant'Anna* di Leonardo. Rivedendo il catalogo del Diocesano, il 30 dicembre 2011, trovai la riproduzione a colori di un'altra opera, col medesimo soggetto del primo dipinto palermitano, evidentemente anch'essa del Brescianino, in collezione Chiaramonte Bordonaro. Stavo proprio studiando il problema di due opere 'gemelle' entrambe verosimilmente autografe e provenienti dalla bottega del pittore senese – la *Sant'Anna* già al Kaiser-Friedrich e quella del Prado – e un problema identico si presentava per due opere palermitane. Era una buona scusa. Cercai il numero nelle pagine bianche e telefonai a casa Bordonaro, chiedendo di vedere il dipinto del Brescianino.

Al telefono rispose Andrea, un ragazzo della mia età, e da quel giorno, e per i successivi quattro anni, il mio percorso di ricerca si sarebbe legato allo studio della collezione Bordonaro. E sarebbe stato segnato dall'incontro e dall'amicizia con lui. Avrei dovuto ringraziarlo ad ogni pagina di questa tesi: lo faccio qui una volta per tutte. Prima del colloquio di ammissione al corso di Perfezionamento, nel novembre 2012, disponevo, da luglio, di quattro inventari interamente fotografati, due manoscritti e due dattiloscritti, di cui uno soltanto datato 1914. Tutti gli inventari considerano 421 opere, tutti dipinti a eccezione di due sculture. È il 'catalogo di Villa Carlotta', ossia tutto quel che si trova a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci alla morte del collezionista (un'edizione degli inventari è fornita nella seconda sezione di questa tesi). Da settembre 2012, ho anche avuto l'opportunità di studiare e fotografare i dipinti ancora presenti in collezione. Per quanto riguarda il materiale documentario, in questa fase, dispongo solamente dei registri di copialettere della corrispondenza in uscita di casa Bordonaro – e prevalentemente ritrovo solo lettere amministrative. I ritrovamenti più importanti arrivano nel settembre del 2013. In una cassapanca di una sala all'ingresso, ritroviamo, sepolte da vecchi dischi in 33 giri, tutta la corrispondenza del senatore riportata in questa tesi. È a questo punto che decidiamo di organizzare il materiale ritrovato in tre fascicoli: il primo, relativo alla corrispondenza; il secondo, alle ricevute di acquisto dei dipinti; il terzo, alle ricevute di acquisto dei libri e a documenti vari. Un'altra scoperta essenziale avviene nei mesi seguenti, quando sono già rientrato a Firenze: Andrea mi telefona per dirmi che ha ritrovato il 'Catalogo dei Quadri' del 1898, integralmente trascritto nella seconda parte di questa tesi. Nel contempo, iniziamo a riordinare la biblioteca. Non solamente proviamo a orientarci fra i libri – una parte non irrisoria dei 4.115 inventariati nel catalogo della biblioteca del senatore, che utilizziamo come bussola per il mio lavoro – ma anche i disegni, le stampe e le fotografie. Cerchiamo una sistemazione ottimale per ogni oggetto ritrovato, tenendo in forte considerazione le possibilità di conservazione ma anche, e soprattutto, la

condizione di ritrovare in un secondo momento quel che andiamo scoprendo – e non sempre il meccanismo funziona. Da questo momento (inizio 2014), sospendo le ricerche documentarie a villa Bordonaro, ma non per questo si interrompe il mio rapporto con Andrea, su cui vale la pena soffermarsi ancora un poco, per capire come questa ricerca non si sia mai limitata a contemplare l’orizzonte del passato.

Mimando espressamente – e magari anche goffamente – i fasti di inizio Novecento, abbiamo cercato di aprire la collezione a chi, di passaggio a Palermo, manifestasse un vivo interesse. Hanno così visitato la villa, specialmente in estate, studiosi di varie età: fra questi, ricordo almeno Luca Baroni, Massimo Romeri, Federico Giani e Lucia Simonato. Il primo si è anche cimentato nel riordino delle stampe – che sono poi state studiate anche da Clare Kobasa, dottoranda alla Columbia University, che si interessa di temi siciliani – regalandomi anche qualche ritrovamento, di cui lo ringrazio.

Le questioni di allestimento, di ieri e di oggi, sono sempre state centrali nel mio lavoro sulla villa Bordonaro: in più occasioni, abbiamo discusso e provveduto a spostamenti di dipinti, ai quali volevamo restituire una collocazione più appropriata. Ma un vero e proprio ‘cantiere museografico’ lo abbiamo aperto solo nell’estate 2015, quando abbiamo deciso di progettare – per il momento solo in fase virtuale – il riallestimento delle due gallerie, consacrando la grande alla pittura italiana e la piccola a quella estera. Con le competenze di entrambi – Andrea si è laureato in architettura all’Università di Palermo e ora (febbraio 2016) frequenta un Master allo Iuav – abbiamo provato a costruire un percorso cronologico, che proceda dal primo Trecento al Cinquecento, rispettando naturalmente il più possibile la storicità delle poche collocazioni rimaste inalterate dal tempo del senatore.

Per quanto riguarda la pittura dal Seicento in avanti, è invece d’obbligo affrontare un ultimo argomento. Sin dall’inizio, Andrea mi ha palesato le sue ambizioni di giovane collezionista, che naturalmente prendono corpo in tutt’altro periodo storico, rispetto all’epoca del suo trisavolo. Al classicismo cortonesco e poussininano, con un debole da patito ‘rovinista’ per un Coccorante o per un Pannini, si è finora attenuto il suo gusto. Una parte importante del nostro dialogo si è perciò fondata sulle proposte di acquisto che, in tutti questi anni, con una certa regolarità, Andrea mi ha sottoposto. Devo ringraziarlo anche di questo, perché ho iniziato a farmi una cultura su argomenti di cui ero a digiuno. Ma non ci siamo limitati alle conversazioni. Il giovane Bordonaro è andato vicinissimo a un dipinto di cui ho esplicitamente caldeggiato l’acquisto: un *Sansone e Dalila* del rubensiano, fiammingo-genovese, Vincent Malo, che peraltro qui riprende un dipinto di Van Dyck⁶³⁹. Nello stesso

⁶³⁹ Un olio su tela di 124 x 171 cm, passato in vendita da Hampel a Monaco, il 25 settembre 2014, lot. 780. Il bozzetto di questo dipinto è stato pubblicato da Maria Grazia Rutteri, *Nuovi apporti per Vincenzo Malo*, in ‘Bollettino Ligustico per la Storia e Cultura Regionale’, XXI, 1969, pp. 97-111, in part. p. 100, e si trovava in una collezione privata a Torino.

momento (siamo a dicembre 2014), ha poi acquistato, quasi per consolarsi dell'affare sfumato, un *Paesaggio fluviale* della scuola di Jan van Goyen, oggi esposto in uno studio della villa. A maggio dell'anno seguente, è invece la volta di un *Salomone che adora gli idoli* attribuito – mi pare a ragione – a Giovanni Francesco Romanelli: l'acquisto è messo a segno in funzione di un nuovo allestimento della sua stanza da letto, nel castello di Falconara. Infine, pochi mesi fa, sempre su sua proposta e mio incoraggiamento, ha acquistato un *Ratto di Anfritrite* di cultura classicista francese o romana – una vecchia scritta nella cornice pronuncia il nome, non lontano dall'area in questione, di Carle van Loo. È un dipinto su cui ora stiamo concentrando le analisi, in attesa della prossima asta che abbiamo nel mirino; anch'essa si preannuncia appetitosa⁶⁴⁰.

⁶⁴⁰ *Aste di Antiquariato Boetto. Antiquariato e pittura sec. XIX, 22-23 febbraio 2016, con importanti lotti di pittura genovese del Seicento, da Domenico Fiasella (lot. 217).*

IL ‘CATALOGO DEI QUADRI’
DELLA COLLEZIONE CHIARAMONTE BORDONARO

Avvertenze alla lettura

I cataloghi della collezione ritrovati sono sei: tre manoscritti e tre dattiloscritti. Il primo è datato gennaio 1898, ma la redazione continua almeno fino al 1908. È certamente di mano del collezionista. È organizzato per sale e, nel caso della ‘Galleria’ e della ‘Stanza dei disegni’ anche per pareti. È diviso in tre colonne e riporta nella colonna di sinistra il nome dell’autore, in quella centrale il soggetto dell’opera, le dimensioni e il prezzo dell’acquisto, in quella di destra la provenienza e talvolta preziose indicazioni storico-artistiche. È qui trascritto integralmente.

Il secondo (A) è redatto con ogni probabilità dal figlio collezionista e va considerato per massima parte una copia del primo. Presenta nella colonna di sinistra i nomi degli autori, in quella di destra i soggetti dei dipinti e, non sempre, le dimensioni. Nel testo che segue inserisco fra parentesi quadre alcune trascrizioni dall’inventario A che contengono informazioni non presenti nell’inventario del 1898, relative a cambi di attribuzione o alla collocazione di un’opera.

Anche il terzo (B) è di mano del figlio del collezionista, Gabriele Chiaramonte Bordonaro Gardner, la cui grafia è facilmente riconoscibile. Una nota nel catalogo della divisione è chiaramente di sua mano: «N. B.: I numeri sottolineati in rosso appartengono a quadri passati per eredità alla Signora Antonietta Chiaramonte Bordonaro in Papé Duchessa di Pratameno giusta atto di divisione in notar Vito Stassi 16 Gennajo 1922. I numeri sottolineati in blu cioè 261 268 non fanno più parte della collezione essendo stati a suo tempo donati alle Sig[nori]ne Margherita ed Elisabetta Chiaramonte Bordonaro. Il n° 286 all’apertura della Successione del B[aro]ne Senatore G[abriele] Chiaramonte Bordonaro non fu trovato come risulta dall’inventario a suo tempo redatto».

Lo scopo principale della stesura delle schede del ‘Catalogo dei Quadri’ riguarda la decifrazione e il commento delle note del collezionista: anche per questa ragione, alle voci bibliografiche della fine dell’Ottocento o del primo decennio del Novecento si presta massima attenzione. Spesso le citazioni sono riportate con dovizia, forse eccessiva: è dovuto alla scarsa notorietà dei dipinti, che talvolta ha comportato perdite di informazioni poco riparabili. Anche per questo, si tende a riportare il più possibile le informazioni fornite dalla critica precedente, inclusi gli errori, le omissioni e le sviste.

Si è scelto di non riportare nelle schede le menzioni della pur importante prima traduzione italiana degli indici di Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, traduzione di Emilio Cecchi, Milano, Ulrico Hoepli, 1936), perché coincidono con quelle dell’edizione Clarendon del ’32.

Sono inserite in bibliografia – e pertanto vengono abbreviate – solo le voci relative ai dipinti Bordonaro; si distinguono da ulteriori rimandi bibliografici, non direttamente relativi ai dipinti Bordonaro, che sono resi espliciti nel testo delle schede.

Tutte le voci bibliografiche sono riportate per esteso all'inizio di ogni scheda – e si è evitato di ripetere «inedito» per ogni dipinto sprovvisto di una vicenda. Gli articoli sono riportati con le consuete annate e relativi numeri di pagina; monografie e repertori con la classica estensione: luogo, editore, anno. Nel corpo della scheda, per non appesantire la lettura e per evitare ripetizioni, si trovano menzioni abbreviate. Sono rare le volte in cui non discuto una voce bibliografica nel corpo della scheda. In quel caso, la menzione è riportata in bibliografia e compare anche il numero di pagina (esempio: C. Brandi, *Giovanni di Paolo*, Firenze, Le Monnier, 1947; *Italian Pictures*, p. 179; K. Christiansen, *Fourteenth-Century Italian Altarpieces*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', 1982, XL, 1, pp. 3-55). Diverse voci, non direttamente attinenti ai dipinti schedati sono citate per esteso nel corpo della scheda: è un accorgimento che serve a distinguerle dalla vicenda bibliografica del dipinto. Come nel saggio, si fa uso della bibliografia abbreviata se una voce è citata più volte, anche in schede diverse (esempio:

La provenienza dei dipinti è indicata solamente quando le informazioni in mio possesso consentono di superare i due passaggi.

La prima volta che si cita un'opera di proprietà di un museo, si cerca di riportare il numero di inventario.

Fatta eccezione per i più ricorrenti, i nomi degli autori sono riportati in ogni scheda, anche se si ripetono in più occorrenze (esempio: «L'opera è quindi menzionata in nota da Gertrude Coor-Achenbach», scheda n. 68; «È decisivo il contributo di Gertrude Coor-Achenbach», scheda n. 83).

Abbreviazioni

Pubblicazioni di Bernard Berenson:

Florentine 1900: *The Florentine Painters of the Renaissance, with an index to their works*, second edition revised, New York-London, G. P. Putnam's sons, 1900

North Italian 1907: *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London, G. P. Putnam's sons, 1907

Central Italian 1909: *The Central Italian Painters of the Renaissance*, second edition, revised and enlarged, New York-London, G. P. Putnam's sons, 1909

Florentine 1909: *The Florentine Painters of the Renaissance, with an index to their works*, third edition, revised and enlarged, New York-London, G. P. Putnam's sons, 1909

Italian Pictures 1932: *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, Clarendon, 1932

Italian Pictures 1968: *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian Schools*, 3 volumi, London, Phaidon, 1968

Van Marle, *volume*, *anno*: R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, volumi, The Hague, anni,

Reinach, *volume*, *anno*: S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280 – 1580)*. Paris, Ernest Leroux, 1905-1923

Maurel, 1911: A. Maurel, *La Sicile*, Paris, Goupil – Manzi, 1911

Carandente 1968: *Les primitifs flamands. II. Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle*, vol. 3: G. Carandente, *Collections d'Italie. I. Sicile*, Bruxelles 1968.

Catalogo dei Quadri

di Villa Carlotta

(Genn[ai]o 1898)

Antilibreria

[Muro sud]

I.

*Scuola fiamminga*⁶⁴¹

*forse di Teodoro Bernard di Amsterdam o Barentsen Dirk 1534 – 1592*⁶⁴²

*Angelo alla mensa di...*⁶⁴³ o *Le nozze di Tobolo*⁶⁴⁴

(£ 400)

(tav. 75 x 105)

*Scuola tedesca del 1500 comprato nel 1891 a Firenze da Venturini Raff[ael]e antiquario. 1891*⁶⁴⁵

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è attribuito a un «manierista fiammingo».

La composizione del dipinto deriva da un'incisione di Crispijn de Passe il Vecchio (Arnhem, circa 1565 – Utrecht 1637), su disegno di Maarten de Vos (Anversa, 1532 – Anversa, 1603), ossia il più prolifico fornitore di disegni per la stampa del Cinquecento fiammingo (Hollstein, XV, 615; Hollstein, XLV, n. 254, p. 106). Si può avanzare una descrizione dell'iconografia a partire dall'iscrizione in basso al centro della stampa: «TOBIAE 10.11.12. CAP.». Per impaginazione e stile, l'incisione si può collocare nel contesto – centrale per il Manierismo di Anversa – dell'illustrazione del *Thesaurus sacrarum historiarum Veteris Testamenti* (1579) o del *Thesaurus veteris et novi testamenti* (1585), alla quale prendono parte i maggiori artisti cittadini. Anche il dipinto Chiaramonte Bordonaro non può che esser stato eseguito ad Anversa fra l'ottavo e il nono decennio del Cinquecento. Marten de Vos stesso rielabora alcuni elementi della sua composizione dell'incisione nell'*Ultima cena* della chiesa di Sankt Gummarus a Lierre: un dipinto che è stato datato alla fine degli anni '90 del Cinquecento (M. Zweite, *Marten de Vos als Maler*, Berlin 1980, n. 87, p. 308).

Esistono almeno altri due dipinti basati su questa incisione: il primo è un olio su tavola (76,2 x 108,6 cm), passato in vendita da Sotheby's a Amsterdam (18 maggio 2004, lot. 36) come opera di seguace di Marten de Vos, dove si ricorda: «Traditionally the composition was thought to be based on a lost original by Ambrosius Francken (c. 1544-1618)»; il secondo dipinto è attribuito a Frans I. Francken (1542-1616) e conservato al Musée des Beaux-Arts di Besançon.

⁶⁴¹ Cancellato, a penna: 'Ignoto tedesco' 'Semitecolo?'. Come per il soggetto e la provenienza, si tratta di indicazioni relative al *Crocifisso* n. 28 – l'ultimo dipinto dell'Antilibreria – che in un primo momento è stato scelto come punto di partenza per redigere l'inventario.

⁶⁴² A matita.

⁶⁴³ Cancellato, a penna: 'Crocifisso'.

⁶⁴⁴ A penna, con inchiostro diverso, come le indicazioni relative al costo dell'acquisto e alla tecnica. Redazione successiva

⁶⁴⁵ Cancellato a penna: al posto di 'Tedesca': 'Venez'; dopo '1500': 'a princ'; al posto di '1891': '1895'; al posto di 'Firenze': 'Venezia'; al posto di 'Venturini': 'Piccoli'. Le scritte 'Raff' e '1891' sono con lo stesso inchiostro di 'Le nozze di Tobolo', e successive alla prima redazione.

Giulio Romano o meglio Ignoto fiamingo che lavorò in Italia nel sec^o XVI
Sacra Famiglia
 (£ 200)

Proveniente dai quadri di Santoro di Cesare di Palermo nel 1887
(disegno identico alla S^a famiglia di Raffaello del Museo di Napoli incisa da
Marcantonio ma il paese è variato e di tono fiamingo)

[ora Sala piatti moreschi]⁶⁴⁶

Il dipinto era probabilmente collocato sopra gli scaffali che si vedono nella fotografia Alinari dell'antilibreria: come il tabernacolo di Neri di Bicci (vedi scheda n. 10) visibile nella fotografia. È indice di un apprezzamento la scelta di assicurare il dipinto, per lire 1000, che si desume dall'inventario del giugno 1914. Lo spostamento del dipinto nella sala dei piatti moreschi, al piano terreno, è probabilmente indice di un declassamento, successivo alla morte del collezionista. Nel catalogo dattiloscritto C, il valore del dipinto è salito a 2000 lire.

Secondo quanto afferma il collezionista – e ha ragione –, il dipinto sarebbe una derivazione da un'incisione di Marcantonio Raimondi (Bartsch, XXVI, 62 e I. H. Shoemaker, *The Engravings by Marcantonio Raimondi*, Lawrence, Kansas, Spenser Museum of Art, 1981, n. 58, pp. 176-177), eseguita sul modello della *Madonna del Divino Amore*, opera che si attribuisce a Raffaello Sanzio per l'ideazione e a Giulio Romano o Giovanni Francesco Penni per l'esecuzione pittorica e si colloca verso il 1520 (Napoli, Museo di Capodimonte).

La provenienza palermitana – dalla collezione di Santoro di Cesare – potrebbe lasciar credere che il dipinto fosse in Sicilia *ab antiquo*.

Il dipinto è oggi esposto su un tavolo in galleria.

Una fenditura attraversa la tavola in verticale: corre lungo un'asse che comprende la testa di Sant'Anna, la testa del Bambino, il suo ginocchio destro e quello sinistro della Madre. Un foro che indica una tarlatura si trova invece nel ginocchio destro della Vergine. Per il resto la superficie pittorica è in buone condizioni. È su tavola e misura 56 x 50 cm, ed è collocato entro un tabernacolo ligneo a sportelli, in stile neorinascimentale, della seconda metà dell'Ottocento: probabilmente da collocare prima dell'ingresso in collezione nel 1887, giacché non corrisponde al gusto del senatore, propenso a inserire i dipinti entro cornici dorate (tendenzialmente, per i primitivi italiani e fiamminghi) o in noce (per i seicentisti olandesi). Le figure sono identiche alla stampa di Raimondi. Le variazioni investono il paesaggio.

[Muro est]

Ignoto fiorentino del 1400
[Ghirlandajo (maniera del). Sec XV]
Ritratto di Giovane

⁶⁴⁶ A matita

(£ 200)

tav. 46 x 36

Comprato a Firenze da Ugo Venturini nel 1895

Tav. I

Una fotografia del dipinto, già inserito in una cornice barocca, si conserva a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, nell'Album di fotografie. Il dipinto però non è compreso fra quelli fotografati dalla ditta Alinari: forse la foto è antecedente l'ingresso del dipinto in collezione.

Nel catalogo redatto dal figlio del collezionista, è indicato di «Ghirlandajo (maniera di)», segno di un raffinemento delle conoscenze in merito. Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è nuovamente considerato di «Domenico Ghirlandaio (Maniera di)», ma la concretezza materiale dell'opera è ben esplorata: «Il quadro appare completamente ricoperto da recenti pitture, che gli conferiscono l'aspetto di una falsificazione. Per quanto è dato vedere, quello che vie [sic] era di antico, si può considerare totalmente distrutto. La valutazione viene data in base a questo giudizio». Nonostante ciò, al momento delle perizie di Briganti, il valore del dipinto scende ulteriormente, più della metà di quanto stimato da Sestieri.

Il dipinto è una copia ottocentesca a mezza figura di un ritratto che si trova nel *San Francesco d'Assisi resuscita il figlio del notaio Romano*, affresco del registro mediano della parete di fondo della Cappella Sassetti, nella chiesa di Santa Trinita a Firenze, conclusa da Domenico Ghirlandaio nel 1485.

4.

Bart[olome]o Denner (1665 – 1749)

Ritratto di Vecchio

(£ 126)

tav. 39 x 31

Comprato a Baden Baden 1890 in una esposiz[ione] di quadri antichi

[Pratameno. Fot. Alinari]⁶⁴⁷

Tav. II

È il primo dipinto della collezione, e il solo dell'antilibreria, a essere fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto del 1897 (n. 1, Alinari n. 19902).

Alla morte del collezionista, è uno dei cinquantacinque dipinti passati in eredità alla figlia Antonietta Chiaramonte Bordonaro, duchessa di Pratameno: lascia perciò la villa alle Croci nel 1922 e, come tutti i dipinti di questo nucleo, non figura nell'inventario A.

Malgrado non conosca il dipinto *de visu*, è possibile ricavare qualche considerazione sullo stato di conservazione dalla fotografia Alinari e dal *pendant* (n. 7, vedi scheda), che invece ho potuto osservare dal vero. Le crettature della superficie pittorica sono molto vistose in entrambi i dipinti; nel nostro, si concentrano in basso a destra, in basso al centro – in corrispondenza del risvolto dell'abito

⁶⁴⁷ A matita.

– e nel fondo, in alto a sinistra. Anche lungo i contorni del volto le *craquelures* si infittiscono: segno che la consistenza del legante è liquida e produce effetti di trasparenza.

Con ogni probabilità, il nome di Denner accompagnava il dipinto al momento dell'acquisto. Non è noto però alcun pittore che si chiami Bartolomeo. L'ipotesi che andrà privilegiata è quella di un errore nella trascrizione del nome del pittore – e che il dipinto fosse riferito a Balthasar Denner (Altona, 1685 – Rostock, 1749).

Manca una monografia sul pittore in questione, nonostante si tratti di uno dei maggiori ritrattisti tedeschi fra Sei e Settecento, ma di cultura protestante e tutta rivolta verso l'Olanda. L'unico studio che potrebbe aprire a una comprensione dell'artista è la tesi inedita di Gail Feigenbaum, *Head Studies by Balthasar Denner*, Oberlin (Ohio) 1975, discussa presso l'Oberlin College, dove però il dipinto Chiaramonte Bordonaro non è menzionato.

Il volto dell'anziano è rotondo e bonario. E il suo sguardo emana una sana determinazione. Dal suo abbigliamento e dal taglio a mezza figura, senza includere le mani, possiamo desumere l'appartenenza al ceto borghese, che sceglie solitamente ritratti di questo formato, più economici.

Il dipinto ha tutti i requisiti per esser considerato un prodotto della bottega di Denner. Allo stato attuale degli studi, è più difficile invece stabilire se spetti a Balthasar o a uno dei suoi familiari impiegati come aiuti l'esecuzione di questo e di altri dipinti, spesso genericamente riferiti al maestro.

5.

*Ignoto*⁶⁴⁸

Copia da Raffaello

Sposalizio della Vergine

(£ 535.50)⁶⁴⁹

tav. 163 x 103

Copia dell'epoca. Comprato alla Vend[ita] Genolini nel 1884 ove nel catalogo figurava per copia fatta da Carlo Dolci

L'acquisto è confermato dal ritrovamento della ricevuta (vedi saggio). Il prezzo è particolarmente elevato, soprattutto se si confronta con i primi acquisti del collezionista.

L'opera non dovette godere di fortuna immediata, nell'allestimento della quadreria, se era relegato in uno «stanzino», insieme alla *Madonna* attribuita a Ercole Grandi (n. 145), al momento della visita di Adolph Goldschmidt il 9 marzo 1896.

Dopo la collocazione in antilibreria documentata nel 1898, il dipinto passa in eredità alla figlia del collezionista Antonietta Chiaramonte Bordonaro, duchessa di Pratameno: lascia perciò la villa alle Croci nel 1922 e, come tutti i dipinti di questo nucleo, non figura nell'inventario A.

In mancanza di ogni forma di riscontro visivo, non è possibile giudicare il dipinto. L'unico elemento da notare è che il collezionista non sembra accogliere l'attribuzione a Carlo Dolci proposta nel catalogo della vendita della collezione Genolini. Per lui, si tratta di un'opera di 'Ignoto': una 'copia da Raffaello' e sottolinea che sia 'dell'epoca'.

⁶⁴⁸ Cancellato a penna: 'Sposa'. Un chiaro errore di stesura: il collezionista ha sbagliato colonna.

⁶⁴⁹ Cancellato a penna: '(£ 510)'.

6.

Ignoto

(Paris Bordone?) 1500 – 71⁶⁵⁰

Ritratto di Benedetto XII

(£ 150)

tav. 55 x 43

Scuola Veneziana del 1500 comp nel 1892 da Melli in Firenze

Desta sospetto l'identificazione del papa effigiato con Benedetto XII (Giacomo Fournier, Saverdun, 1280/1285 – Avignone, 1342).

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato, con proposta altisonante, di «Sebastiano del Piombo (?)». Si trascrive «in alto la scritta: BENEDICTUS XII PONT. MAX» e l'antiquario commenta: «Il quadro palesa la maniera propria agli ultimi anni di Sebastiano del Piombo, al quale tuttavia non può attribuirsi con tutta certezza, pur rimanendo nella sfera della sua arte».

7.

Bartol[o]^{meo} Denner (1665 – 1749)

Ritratto di vecchia

(£ 126)

tav. 39 x 31

Pendant del N° 4. Comprato a Baden 1890 in una esposizione di quadri antichi

A differenza del suo *pendant* (n. 4), il dipinto non è incluso nella campagna fotografica di Alinari nel 1897. **È oggi nella villa alle Croci: è un caso di divisione dissennata dei *pendants*.**

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato di Denner, con la correzione del nome in «Baldassarre».

Ogni 'testa di anziana' passata sotto il nome di Balthasar Denner non può che essere immediatamente legata al dipinto del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 675) e alla sua singolare fortuna. Mentre il pittore lo portava con sé, nel suo viaggio del 1721 da Rotterdam a Londra, il dipinto fu oggetto di un'ammirazione senza pari – Karel van Mander lo paragona alla *Gioconda* – e di proposte di acquisto con cifre da capogiro. Quando l'Imperatore Carlo VI lo acquista, per 4700 ghinee imperiali, è la somma più alta sborsata per un dipinto. Denner eseguì numerose varianti su questo tema e il pittore si guadagnò il soprannome di 'Porendenner' per il virtuosismo con il quale rappresentava i dati più minuti di un volto (G. Feigenbaum, *Head Studies by Balthasar Denner*, Master of Arts thesis, Oberlin College, Oberlin (Ohio) 1975, pp. 20-21, 24).

Lo stato di conservazione del dipinto, che conosco *de visu*, è buono: sotto uno strato di vernice ingiallita, la pellicola pittorica ha subito poche perdite. Una fitta rete di *craquelures* invade tutta la

⁶⁵⁰ Cancellato a penna: 'o Morone'.

superficie: è un fenomeno che riguarda anche il *pendant* (vedi scheda n. 4), nonché la tecnica di Denner.

Le dimensioni del dipinto palermitano (39 x 31 cm) sono praticamente identiche a quelle della tela viennese (37 x 31, 5, cfr. *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorisches Museum in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1991, p. 49, fig. 647), mentre diverge il supporto: il dipinto Chiaramonte Bordonaro è su tavola.

8

Bassano Jacopo 1510 – 1592

L'Appariz[ione] dell'Angelo ai pastori

£ 350

tela 129 x 97

[sopra la porta]

Comprato 1892⁶⁵¹ a Firenze dal M[arche]se C. Guidi. Riproduzione di quello dell'Accademia di S. Luca di Roma e di quello di

È uno dei due dipinti – il secondo è il n. 167: un *Gesù Bambino e San Giovannino* attribuito a Sofonisba Anguissola – che il collezionista acquista dal marchese Costantino Guidi (vedi saggio), a Firenze nel 1892.

Il dipinto è visibile nella fotografia dell'antilibreria, scattata da Alinari nel 1897. È il sopraporta dell'accesso alla sala entrando dalla scala. Alla morte del figlio del collezionista, è parte dell'eredità di Luigi Chiaramonte Bordonaro: passa perciò nel 150 (verifica) nella villa dei Colli. È visibile nella puntata del giorno della trasmissione televisiva *La vita in diretta*. Di proprietà di Gaia e Luigi Palma, è oggi esposto nella sala rossa della villa dei Colli.

Il collezionista definisce il dipinto una «riproduzione di quello dell'Accademia di S. Luca di Roma»: si riferisce al dipinto (inv. 99) proveniente dalla collezione di Fabio Rosa (cfr. E. Arslan, *I Bassano*, Milano 1960, v. I, p. 176), di cui esiste un'incisione di E. Sadeler.

Con ogni probabilità il collezionista conosce il dipinto tramite una fotografia Anderson (n. 2554). Il secondo dipinto citato, di cui il collezionista non scrive la provenienza («e di quello di»), potrebbe essere l'*Annuncio ai pastori* oggi alla National Gallery of Art di Washington (inv. 1939.1.126, collezione Samuel H. Kress, 258), a olio su tela, di dimensioni diminuita rispetto al dipinto palermitano (106 x 83 cm), passato nelle mani di Charles Fairfax Murray a Londra e di Alessandro Contini Bonaccossi a Firenze (V. Romani, scheda n. 30, in *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre – 6 dicembre 1992; Forth Worth, Kimbell Art Museum, 23 gennaio – 25 aprile 1993) a cura di B. L. Brown – P. Marini, Bologna 1992, pp. 84-86). Un'altra derivazione del dipinto, finora non rilevata negli studi, si conserva nella Quadreria dei Gerolomini di Napoli.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato una «copia antica, del Sec. XVIII, da una composizione di Jacopo Bassano»: è un referto che può essere condiviso *in toto*.

⁶⁵¹ Scritto sopra

Le condizioni di conservazione del dipinto non sono buone: le crettature della superficie pittorica si ritrovano in tutto il dipinto, con addensamenti nelle parti scure (il terreno in primo piano, gli animali). Abrasioni di piccola entità si collocano nella parte centrale, nel collo e nella testa del montone e nella zona delle gambe del pastore in primo piano; nel paesaggio, sopra la testa del ragazzo nello sfondo; ma micro-abrasioni sono diffuse in diversi punti del dipinto. In vari punti, la differente alterazione della stesura pittorica lascia ipotizzare la presenza di ritocchi. Nonostante ciò, la leggibilità dell'opera non è compromessa e il degrado non sembra comportare rischi imminenti.

9.

Sebasti[an]o Ricci (1662 – 1734)

*Eliazar e Rebecca al pozzo*⁶⁵²

£ 100

tela 68 x 50

*Comp[rat]o a Torino nel 1894 da Gius Brocchi*⁶⁵³

Il dipinto appartiene alla serie di acquisti del 1894: insieme a diverse altre opere, proviene dalla collezione dell'ingegnere torinese Giuseppe Brocchi.

L'unico documento visivo in mio possesso che fornisce informazioni sul dipinto è la fotografia di interni dell'antilibreria: la tela è esposta accanto alla porta che conduce alla scala. Rebecca è in piedi, sulla destra, e regge una brocca vicino al pozzo; a sinistra è Eliezer, il servo di Abramo.

Dopo la collocazione in antilibreria documentata nel 1898, il dipinto passa in eredità alla figlia del collezionista Antonietta Chiaramonte Bordonaro, duchessa di Pratameno: lascia perciò la villa alle Croci nel 1922 e, come tutti i dipinti di questo nucleo, non figura nell'inventario A, né nel catalogo di Sestieri.

10.

*Neri di Bicci (secolo XV)*⁶⁵⁴

Madonna bambino e S. Giovanni

(£ 1000)

*Tabernacolo*⁶⁵⁵ *con figure dai due lati negli sportelli. Comprato nel 1894 in Firenze dal Conte Giov. Batt. Montauto*

Il dipinto è visibile nella fotografia dell'antilibreria, scattata da Alinari nel 1897. È esposto, con gli sportelli aperti, su uno scaffale, accanto alle maioliche e in mezzo ai dipinti appesi nella parete (i nn. 9, 11 e 12).

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, l'opera – un «altarelo portatile» – è descritta nella sua interezza materiale e di figurazione: «nell'interno: la Madonna con il Bambino e S. Giovannino. Nei fianchi interni: Angeli. Negli sportelli all'esterno: S. Girolamo e Tobio con l'Angelo.

⁶⁵² Cancellato a penna: 'Donne'.

⁶⁵³ Cancellato a penna, al posto di 'Torino': 'Venezia'; al posto di 'Gius Brocchi', 'S. Giorgi' e 'proveniente da'.

⁶⁵⁴ Cancellato a penna: 'Madonna bambino e S. Giovanni'

⁶⁵⁵ Cancellato a penna: 'Trittico'.

All'interno: un Angelo e S. Maria Maddalena». Misura 0,86 x 1,40 cm, «(aperto)», e in «profondità: 0,27» cm. Per Briganti il valore del trittico è inferiore alla metà di quanto stimato da Sestieri. Il dipinto non è mai uscito dalla villa delle Croci: è oggi esposto, su un tavolo, nella «Stanza dei disegni», o piccola galleria.

Come è noto, Neri di Bicci (Firenze, 1418/20 – 4 gennaio 1492 o 1493) è autore di dipinti dalla straordinaria tenuta materica: e anche questo tabernacolo si conserva, nel complesso, in buono stato. Tuttavia il manufatto ha subito alcune trasformazioni non da poco: è di rifacimento l'incorniciatura a racemi vegetali dorati su fondo blu. L'iscrizione è redatta tenendo in poca considerazione lo spazio a disposizione e in un latino decisamente scorretto ('AVE·MARIA·GRATÇIA·PRENA'): anch'essa è vittima di un intervento successivo. L'adattamento non può che datarsi a un momento precedente l'acquisto, e probabilmente affonda le sue radici nella cultura dei restauratori fiorentini di fine Ottocento, che alle prese con oggetti rinascimentali ne imitano le caratteristiche tipologiche e stilistiche. Tutte le dorature presenti nelle figurazioni al centro e negli sportelli interni – le aureole, i bordi della veste della Madonna – sembrano posticce. La campitura blu oltremare del manto della Madonna ha perso, come accade di consueto per questo tipo di pigmento, la volumetria delle pieghe e dei chiari. Non è da escludere che anche alcune parti della figurazione – il cielo alle spalle della Madonna e dei santi Giovanni e Maddalena – sia stato integrato in epoca moderna. Come prevedibile, la minore importanza in termini di esposizione conferita agli sportelli esterni li ha preservati da questo genere di interventi: abbassata di tono per la sporcizia dello strato di vernice, la pittura di Neri di Bicci si conserva qui in condizioni ottimali, priva di rifacimenti. Un gancio antico, preservato nella sua integrità, indica che il sistema di chiusura del tabernacolo è quello originario.

Nello scomparto centrale, la Vergine, allattante, è seduta per terra, secondo l'iconografia della Madonna dell'Umiltà. Il Bambino siede sulle sue ginocchia ed è fasciato da un velo trasparente. Nello sfondo, su un terreno petroso, è inginocchiato il San Giovannino, che regge un cartiglio con iscrizione ('ECCE·AGNUS·DE[I]'), con la mano sinistra e una croce, con il braccio destro, mentre indica sé stesso con la mano. Negli scomparti laterali interni, a sinistra è San Giovanni Evangelista, con l'aquila ai piedi, sulla sinistra. Ha in mano una penna e il libro, che regge frontalmente. A destra è Maria Maddalena, che ha in mano un libro, in scorcio, e presenta alla Madonna un bellissimo e sovradimensionato oggetto di toreutica, che somiglia a un reliquiario in bronzo o in rame. Da una base con foglie di acanto, si sviluppa un ordine di colonnine e il motivo vegetale riprende nella struttura del coronamento. Negli sportelli esterni, a sinistra San Gerolamo penitente è in ginocchio, dinanzi un crocifisso – la croce è a rilievo – conficcata in un gradone in pietra serena, a simulazione di un altare. Il cappello rosso e il leone sono a lato e la scena è immersa in un paesaggio roccioso e brullo. Nello scomparto di destra, è una rappresentazione classica, dal punto di vista dell'iconografia quattrocentesca, dell'angelo che conduce per mano Tobia. Quest'ultimo ha in mano un pesce, che servirà per guarire il padre dalla cecità.

Non vi sono margini per dubitare dell'autografia di Neri di Bicci. Le fisionomie austere, la pennellata corposa, i sistemi di pieghe profonde dove si addensano le ombre, sono facili da riconoscere. Probabilmente una certa disponibilità di opere sul mercato aveva reso il pittore particolarmente di moda per il collezionismo di fine Ottocento. Il secolo successivo non passa indifferente per Neri di Bicci: si tratta di uno di quei casi di fortuna soggetti a dura revisione: il pittore paga la serialità della sua produzione artistica, che per i canoni critici, estetici e di mercato novecenteschi diviene presto segno di disvalore.

11.

Scuola fiorentina sec. XVI

*Lorenzo di Credi*⁶⁵⁶

Madonna S. Giov[anni] ed Angioli in adoraz[ione] del bambino

(£ 300)

tav. 102 x 77

*Comp[rato] a Firenze nel 1886 da Tempesti riproduzione di quello di Gall[eria]
Uffizi e della chiesa Olivella di Pal[ermo]*

Tav. III

Il dipinto è visibile nella fotografia dell'antilibreria, scattata da Alinari nel 1897. È esposto sopra il tabernacolo di Neri di Bicci (n. 10).

Il dipinto passa in eredità alla figlia del collezionista Antonietta Chiaramonte Bordonaro, duchessa di Pratameno: lascia perciò la villa alle Croci nel 1922 e, come tutti i dipinti di questo nucleo, non figura nell'inventario A, né nel catalogo di Sestieri.

Con ogni probabilità, l'indicazione del collezionista sul dipinto degli Uffizi, si riferisce al tondo con l'*Adorazione del Bambino* (su tavola, diametro 115 cm – inv. 1599, cfr. *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979, p. 343). Mentre il dipinto 'della chiesa dell'Olivella di Palermo' è un'*Adorazione del Bambino* proveniente dalla chiesa di Sant'Ignazio Martire all'Olivella e oggi nei depositi della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis. La provenienza antica di questo dipinto è ricostruita da Vincenzo Abbate sulla base di una relazione di padre Filippo Salvatore Lanza a Agostino Gallo: la tavola è di proprietà del banchiere fiorentino Simone Zati (1580 – 1658), attivo in Sicilia come mercante e procuratore dal 1615. È lui a donarla alla Congregazione dell'Oratorio, alla sua morte, nel 1658 (V. Abbate, *Porto di mare. 1570 – 1670. Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 30 maggio – 31 ottobre 1999; Roma, Palazzo Barberini, 10 dicembre 1999 – 20 febbraio 2000) a cura di V. Abbate, Napoli 1999, p. 46, fig. 33 a p. 47). Il dipinto è attribuito in quest'occasione all'ambito di Lorenzo di Credi, su suggerimento di Annamaria Petrioli Tofani. In seguito, l'opera è stata poi riferita alla giovinezza di Giovanni Antonio Sogliani, verso il 1515 – 1520 (L. Bencistà, in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti e Museo di San Marco, 25 aprile – 28 luglio 1996) a cura di S. Padovani, Venezia, Marsilio, 1996, p. 328 e V. Abbate, *Giovanni Antonio Sogliani (1492 – 1544). Il capolavoro nascosto di Mandralisca*, catalogo della mostra (Cefalù, Museo Mandralisca, 5 giugno – 13 dicembre 2009) a cura di V. Abbate, Cinisello Balsamo (Mi) 2009, fig. 24 a p. 54, p. 55, p. 63, nota 113).

Il dipinto Bordonaro passa alla vendita il 7 e l'8 maggio 1974, presso Finarte a Roma (n. 84, vedi *La vendita Finarte*). È attribuito a Ridolfo Ghirlandaio, riprodotto nel catalogo e un esemplare della fotografia scattata in quest'occasione si conserva nella fototeca dei Tatti, con timbro dell'archivio Todini (inv. 102091). Grazie alle annotazioni del banditore nell'esemplare del catalogo dell'archivio Finarte, conservato a casa di Giovanni Agosti, sappiamo che il dipinto non viene venduto.

Il dipinto Bordonaro è una derivazione letterale, e di qualità non convincente, proprio del dipinto di Palazzo Abatellis. Sono insignificanti le varianti fra le due opere, e forse dovute a un taglio sul margine destro del dipinto Bordonaro: manca lo scorcio di paesaggio. Non è da escludere la possibilità che il dipinto Bordonaro, verosimilmente rimasto a Firenze fino al 1886, sia una copia eseguita dalla famiglia Dati al momento della migrazione dell'originale a Palermo a inizio Seicento.

⁶⁵⁶ A matita

[pag. 2]

12.

Girolamo Del Pacchia ? 1477 +⁶⁵⁷

Il Pacchiarotto Jacopo nacque 1464 e morì...⁶⁵⁸

S. Francesco

(£ 171)

[tav. 60 x 42]

*Comp[rat]o a Firenze nel 1894 17 Aprile vendita F[rance]sco Curadossi Squirhill.
Proveniente dalla Collezione Toscanelli ove fu fotografato. Si confonde con Giacomo
Pacchiarotto e con questo nome il quadro è indicato nella collez[i]one Toscanelli.*

Tav. IV

Provenienza: Siena, Confraternita di San Bernardino, 1512; Livorno, proprietà del sig. Janer, almeno dal 1821; Pisa, collezione Toscanelli, venduto nell'aprile 1883; Firenze, vendita Francesco Curadossi Squirhill, 17 aprile 1894; Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro, dal 1894

Bibliografia: Reinach, I, 1905;

Il dipinto è visibile nella fotografia dell'antilibreria, scattata da Alinari nel 1897. È coperto da uno sportello del tabernacolo di Neri di Bicci. Alla morte del figlio del collezionista, è parte dell'eredità di Luigi Chiaramonte Bordonaro: passa perciò nel 1950 (verifica) nella villa dei Colli. È visibile nella puntata del giorno della trasmissione televisiva *La vita in diretta*. Di proprietà di Gaia e Luigi Palma, è oggi esposto nella villa dei Colli.

Come annota il collezionista, nel catalogo della collezione Toscanelli compare una fotografia del dipinto (*planche XXX*). La scheda, redatta da Gaetano Milanese, recita: « Del Pacchia du Pacchiarotto (Jérôme). 120 – S.¹ François. Le saint est à genoux dans un paysage où l'on voit le monastère de la Vernie. Voir notice T. Bois. Haut 0 m. 62 cent, larg. 0 m. 43 cent. ». *Catalogue de tableaux, meubles et objets d'art formant la collection Toscanelli* cit., p. 31. Come per gli altri artisti, le conoscenze del tempo su Girolamo del Pacchia sono giudiziosamente riportate nella scheda che Milanese – e la nota del collezionista è chiaramente desunta da qui: «Girolamo Del Pacchia. N. 1477 † ... Notice T (N° 120) Jérôme de Giovanni del Pacchia, confondu longtemps avec Giacomo Pacchiarotto, peintre contemporain, naquit à Sienne l'an 1477. C'est avec justice que Jérôme est placé parmi les meilleurs artistes Siennois du commencement du XVI.^{ème} Siècle.» *Catalogue de tableaux, meubles et objets d'art formant la collection Toscanelli* cit., pp. 109-110. Il collezionista poteva anche trovare, nel *Commentario* di Milanese alla *Vita* vasariana del Sodoma, un prospetto cronologico e un profilo biografico di Girolamo del Pacchia : G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti* cit., Firenze 1906 [ristampa Sansoni 1981, da cambiare], t. VI, pp. 428-433.

Sebbene non vi sia traccia di un riscontro nelle 'Opinioni' o nelle lettere, Berenson attribuisce l'opera a Andrea del Brescianino nella seconda edizione dei *Central Italian* (1909, p. 156): «12. St. Francis

⁶⁵⁷ Cancellato a penna: 'Pacchiarotto'.

⁶⁵⁸ A matita, con rimando alla nota che si trascrive di seguito

receiving Stigmata». E riprende l'attribuzione in tutte le riedizioni delle liste: (*Italian Pictures* 1932, p. 113; 1968, vol. I, p. 66).

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato di Andrea del Brescianino: un'attribuzione ripresa dagli elenchi di Berenson. Sestieri ricorda la provenienza Toscanelli.

Il dipinto figura anche nella lista delle «attribuzioni non verificate» nella tesi di Michele Maccherini su *Andrea e Raffaello del Brescianino*, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Luciano Bellosi, a. a. 1987/88, p. 270, dove sono riprese le menzioni di Berenson.

Il dipinto, centinato, è in buone condizioni di leggibilità. Una fenditura, a sinistra, solca il dipinto in verticale, dal bordo inferiore fino alla roccia. Le tonalità verdi hanno subito un notevole degrado: si riscontrano spaccature della pellicola pittorica lungo la parte inferiore e destro. Nella tavola, due fori nel margine destro indicano un possibile alloggio per uno scomparto esterno.

San Francesco, in ginocchio, ha il capo rivolto verso il cherubino che gli impone le stigmate: il braccio destro è teso verso l'alto, il sinistro è in scorcio, la bocca spalancata, lo sguardo rapito. È al centro di un paesaggio montuoso: alle sue spalle, un massiccio ripido e alberato dove si inerpica un sentiero lungo il quale si trovano due caprioli. Oltre una roccia, il frate Elia è colto nella sua tipica posa, con la mano alla fronte: anche lui è attonito. Dietro il frate, una basilica gotica con facciata a capanne, ornata di decorazioni, dalle forme evidentemente centroitaliane. Anche sul lato destro, vi è un edificio: ma stavolta si tratta di una rappresentazione convenzionale della chiesa della Verna: spoglia, a navata unica, con campanile addossato. Da un'altra piccola rupe, si affaccia una marmotta e un suo simile spunta, sotto la roccia vicina ai piedi del santo. Un altro capriolo è, solitario, su una rupe a destra.

Il dipinto si può identificare in una delle «quattro belle tavole» componenti il cataletto per la Confraternita di San Bernardino di Siena, citate dall'abate Luigi De Angelis nel suo *Elogio storico di Giacomo Pacchiarotti* (Siena 1821, p. 63). Esse comprendono «una Pietà sostenuta da bellissimi Angeli», una «SS. Vergine col divin bambino, e vari angeli: graziosissima pittura su lo stesso stile. Un S. Bernardino, e le Stimate di S. Francesco. Le acquistò ultimamente il Sig. Janer Livornese». Due di queste tavole – la *Madonna con il bambino e quattro angeli* e il *San Bernardino* – sono state identificate nei dipinti della Alte Pinakothek di Monaco (inv. WAF 758-759, cfr. *Katalog V. Italienische Malerei*, München 1975, p. 78, figg. 50-51). Le misure delle tavole di Monaco coincidono con quelle del dipinto palermitano: 61 x 43 cm e, secondo l'inventario A, 60 x 42 cm. La restituzione dei dipinti di Monaco, da Giacomo del Pacchiarotto a Girolamo del Pacchia, è merito di Giovan Battista Cavalcaselle e Joseph Crowe (*A new History of Painting in Italy*, London 1866, v. II, p. 383, nota 2). A proposito del cataletto per San Bernardino, nel commentario alla vita vasariana, Milanese dice che «nei primi anni di questo secolo, dovendo racconciare il loro oratorio, [...] [i confratelli] furono forzati di darlo via per dugento scudi ad un forastiere che lo portò in Russia». Giovanni Morelli si era accorto che le tavole di Monaco erano frammenti di un cataletto (*Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die galerien zu München und Dresden*, Leipzig 1891, p. 131), ma l'identificazione con quello di San Bernardino spetta a Alessandro Angelini (si veda il profilo biografico su Girolamo del Pacchia, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 16 giugno – 4 novembre 1990) Milano 1990, pp. 276-289).

Sulla ricomposizione del cataletto della Confraternita di San Bernardino a Siena, di cui è parte questo dipinto, ho svolto ulteriori ricerche che troveranno maggior spazio in un numero di prossima uscita di 'Prospettiva' (*Il cataletto di Girolamo del Pacchia per la Compagnia di San Bernardino a Siena*, [2014]).

[Muro nord]

[sopra porta]

13.

Ignoto (Scuola di Raffaello) (sulla porta) o meglio di Carli Raffaello 1470 – 15...

Madonna bambino fra S. Giov[ann]i Batt[ist]a e S. Marco⁶⁵⁹

(£ 630)

tav. 138 x 124

*Comp[rato nel] 1893 da Carlo Varelli in Napoli – credo sia di Carli Raffaello con
certezza⁶⁶⁰*

[Nota:] vedi sotto

*Il N° 13 è senza dubbio un Raffaello Carli. Confrontarlo colla opera di questo artista
riprodotta nell'Archivio Storico dell'Arte 1895 pag. 203 e nella Rassegna d'Arte
Luglio 1907 pag. 104.*

Il dipinto è visibile nella fotografia dell'antilibreria, scattata da Alinari nel 1897. È il sopraporta del varco fra l'antilibreria e la libreria. Alla morte del figlio del collezionista, è parte dell'eredità di Luigi Chiaramonte Bordonaro: passa perciò nel 1950 nella villa dei Colli. È oggi di proprietà di Gaia e Luigi Palma.

Non si hanno informazioni riguardo all'attribuzione del dipinto prima del suo ingresso in collezione ma pare che l'ascrizione a Raffaello Carli spetti al collezionista o sia quantomeno invalidata da lui. La correzione in catalogo, che comporta l'aggiunta del nome dell'artista («o meglio di Carli Raffaello») e la nota redatta nella stessa occasione, va datata dopo il luglio del 1907: fa fede la citazione dell'annata di «Rassegna d'Arte». Il primo riferimento chiamato a sostegno dal collezionista per la sua attribuzione è la *Madonna con Bambino fra i santi Gerolamo e Bartolomeo e due angeli* della Galleria Corsini di Firenze, riprodotta da Alinari e attribuita a Raffaello Carli da G. B. Vittadini nell'articolo sulle *Novità artistiche del Museo Poldi-Pezzoli* («Archivio Storico dell'Arte», 1895, fasc. III, pp. 199-217, fig 6a; ma si veda in part., su 'Raffaello de' Capponi' e su 'Gli altri Raffaelli pittori fiorentini', le pp. 202-210). È un contributo che discende dal *Commentario alla Vita di Raffaellino del Garbo*, dove Gaetano Milanese aveva identificato in quattro opere firmate o documentate, e datate (la *Messa di San Gregorio* della collezione Benson, 1501; la pala Corsini che abbiamo citato, 1502; la *Madonna in gloria fra Santi* di Santa Maria degli Angeli a Siena, 1502; la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* ad affresco dal convento fiorentino del Cestello, 1503; in più, la *Madonna fra i Santi* della chiesa di Santo Spirito del 1503) la base di partenza della personalità di Raffaello Carli. La seconda citazione della nota del collezionista rimanda al contributo di C. Gamba, *Dipinti ignoti di Raffaello Carli*, «Rassegna d'arte», 1907, a. VIII, n. 7, pp. 104-109: lo storico dell'arte fiorentino sostiene la distinzione milanese fra il Carli e Raffaellino del Garbo, il primo discende da Filippino Lippi e Lorenzo di Credi. L'idea convince inizialmente solo Berenson (cfr. *Florentine* 1909, pp. 126 e 135), che però in un secondo momento torna indietro e fonde Raffaellino del Garbo e Carli in un'unica personalità artistica, allineandosi a una tradizione critica

⁶⁵⁹ Cancellato a penna: al posto di 'fra S. Giov. Batt[ist]a e S. Marco': 'due Santi'.

⁶⁶⁰ Cancellato a penna: al posto di '1893': 'Vendita Mons[ignor] Taggiasco?', poi 'Roma nel'. Non è chiaro se il punto interrogativo si riferisce alla prima o alla seconda scritta. Potrebbe riferirsi alla provenienza cancellata poiché si trova allo stesso livello. Ma il punto interrogativo non è stato cancellato.

precedentemente consolidata, a partire da Crowe e Cavalcaselle (*A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, London 1864, v. III, pp. 205-207).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è attribuito a Michele di Ridolfo Ghirlandaio. Sono segnalate «numeroso zone di restuaro e varie piccole lesioni».

Il dipinto è evidentemente una pala d'altare, concepita ancora sul modello della 'cultura di Santo Spirito'. Di formato quasi quadrato (138 x 124 cm), l'opera non sembra aver perso nulla della sua dimensione originale.

Come avevano capito Berenson e Sestieri, l'opera si può attribuire a Michele Tosini.

14.

Martin De Vos

Madonna bambino S. Giov[anni] S. Anna ed altre due donne con bambini

(£ 700)

(tav. 99 x 118)

Scuola tedesca. Segnato col monogramma. Comp[ra]to a Firenze da Omero Quasconi nel 1891 (firmato)

Il dipinto è visibile nella fotografia dell'antilibreria, scattata da Alinari nel 1897. È esposto nella parete nord, a destra del sopraporta attribuito a Raffaello Carli. È oggi esposto in galleria: non è mai uscito dalla villa alle Croci.

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato di Marteen de Vos. Si rinviene il monogramma del pittore, «in basso a sinistra». Ma per Briganti il valore del dipinto è da scalare a meno di un terzo della cifra stimata da Sestieri: segno di una diffidenza nei confronti dell'autografia.

Nel 1960, una fotografia del dipinto è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio. Scattata nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane, è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119467). Tuttavia, al momento della pubblicazione, anche per i limiti cronologici che si propone il repertorio, la fotografia non è pubblicata (cfr. Carandente 1968), pertanto il dipinto è inedito. Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Gabriele Chiaramonte Bordonaro», le misure variano lievemente (100 x 121) ed è considerato di un seguace di Marteen De Vos.

Il dipinto è una libera rielaborazione di diversi temi. Il soggetto è stato trattato da Marteen de Vos, e non si può che definire una *Sacra famiglia* 'allargata', iconografia ben nota nell'arte fiamminga e tedesca a partire dal Quattrocento. Una prova del pittore di Anversa sul tema si conserva nel Museo di Belle Arti di Gand, inv. S-51, ed è firmato e datato 1585; proviene dalla chiesa di San Pietro della cittadina fiamminga (cfr. M. Zweite, *Marten de Vos als Maler*, Berlin 1980, n. 69, p. 293, fig. 83, con bibliografia). Ancora più affollata di madri e bambini è la *Sacra Famiglia* del Musée des Beaux-Arts di Valenciennes (inv. n. 253, cfr. M. Zweite, *Martend de Vos* cit., n. 78, pp. 299-300 fig. 98).

Le condizioni di conservazione del dipinto sono molto compromesse: in tutta la superficie del dipinto sono presenti ritocchi e l'alterazione della vernice ostacola la lettura dei rapporti spaziali. In ogni caso, sembra da escludere l'ascrizione del dipinto a De Vos: più alta è la qualità del pittore di Anversa.

Semmai, l'opera si può collocare nella sua orbita, con prestiti derivanti anche dagli ambienti vicini a Franz Floris, come attestano confronti con la *Sacra Famiglia* del Museo arcivescovile di Haarlem e con un'altra *Sacra Famiglia* 'allargata' passata sul mercato a Zurigo, presso Koller, il 14 settembre 2010, lot. 3026.

15.

G. B. Pittoni (1690 – 1767)

Morte di S. Giuseppe

(£ 100)

tela 45 x 37

*Comprato a Torino da Brocchi 1894*⁶⁶¹

Il dipinto è visibile nella fotografia dell'antilibreria, scattata da Alinari nel 1897. È esposto nella parete nord, a sinistra del sopraporta attribuito a Raffaello Carli. È oggi esposto in galleria: non è mai uscito da villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci.

Il bozzetto è in buone condizioni di conservazione. Basterebbe una pulitura per ritrovare la tonalità squillante, specialmente nell'azzurro, che è tipica del pittore.

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato di seguace del Pittoni; nella *Valutazione* di Christie's (2014, p. 4), è attribuito alla cerchia dell'artista.

Il santo morente è disteso su un letto disposto in scorcio; al capezzale, da destra, è giunto il figlio che gli indica una via celeste. All'altro capo del letto è la Madonna, piangente. Due putti in primo piano, uno di spalle e uno di fronte, si sono messi a giocare con un giglio, mentre due angeli cherofori sono alle spalle del Cristo. La nuvola bianca che sta per portare in cielo il santo giunge alle spalle, in contrasto con un addensamento atmosferico cupo, che fa da controfondo al pianto della Madonna. La scena si svolge entro una quinta architettonica, tipicamente classicheggiante.

Sebbene non sia da escludere la possibilità che la tela sia un frammento di un bozzetto di dimensioni maggiori, la composizione rimanda a un soggetto che Giovanni Battista Pittoni (Venezia, 1687 – 1767) affronta in due occasioni note: nel 1725, per la chiesa veronese di Santa Maria in Organo (la tela misura 252 x 150 cm) e nel quarto decennio del Settecento, in una tela emersa nel 1971 e ora a Berlino, nel castello di Charlottenburg (97,3 x 79,3 cm). Di entrambi i dipinti si conservano i bozzetti: il primo è al Wallraf-Richartz Museum di Colonia (inv. 2419); il secondo al Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Missouri (inv. 104.32). Della tela veronese è stato ritrovato il disegno preparatorio, nella collezione Gaud a Saint-Tropez (A. Binion, *I disegni di Giambattista Pittoni*, Firenze 1983: *addenda*, tav. III). Infine, a Ca' Rezzonico (deposito del Museo Correr, inv. 113), si conserva un dipinto a *grisaille* con lo stesso soggetto, che è stato tradotto in stampa, con alcune varianti, dall'incisore Pietro Monaco. Su Pittoni ancora si ragiona su una monografia un po' invecchiata: F. Zava Boccazzi, *Pittoni*, Venezia 1979, p. 178, n. 237, fig. 99 (tela di Santa Maria in Organo), p. 125, n. 46, fig. 98 (bozzetto di Colonia), p. 116, n. 16, fig. 355 (tela di Berlino), p. 159, n. 180, fig. 356 (bozzetto di Saint-Louis), p. 174, n. 217, fig. 344 (Ca' Rezzonico) e p. 219, n. I.4, fig. 345 (incisione di Pietro Monaco).

Il dipinto non va allontanato di molto dall'ambito del pittore vicentino. Il modello della testa del santo del nostro bozzetto, reclinata e morente, va cercata nello scorcio, identico, dello stesso personaggio nel

⁶⁶¹ Cancellato a penna: al posto di 'Torino': 'Venezia'; al posto di 'Brocchi': 'Sangiorgi'; e sotto 'Proveniente da G. Brocchi'.

Riposo durante la fuga in Egitto del Sidney Sussex College di Cambridge (olio su tela, 221 x 160 cm). Tuttavia, nessuna delle composizioni che finora ho rintracciato corrisponde esattamente al bozzetto. Studiare le incisioni da Pittoni: non è detto che non si trovi.

Verificare se può trattarsi di Giulio Quaglio, a cfr. con una *Morte di San Giuseppe* vista nel Duomo di Trieste (dicembre 2015).

16.

*Luigi Finson 1580 – 1632 Luigi Finsonii o Finson di Bruges 1580 – 1632*⁶⁶²

Annunziatazione

(£ 320)

tav. 107 x 74

Comprato a Basilea nel 1887 proven[iente dalla] galleria Pfau del Castello di Kybourg. Altro simile visto passare Varelli Antiqu[ario] a Napoli. Nel Museo di Napoli esiste una Annunz[iazione] firmata da Luigi Finsonii 1612

Tav. V

Bibliografia: A. Bredius, *Le peintre Louis Finson (Ludovicus Finsonius)*, in *Annales internationales d'histoire. Congrès de Paris 1900, 7^e section*, Paris 1902, pp. ; D. Bodart, *Louis Finson (Bruges, avant 1580 – Amsterdam, 1617)*, (mémoire couronné par la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique 1966), Bruxelles 1970 (t. XII, fasc. 4 et dernier).

L'altro dipinto «simile» che il collezionista vede presso Varelli è l'*Annunziatazione* attribuita a Finson che Bordonaro acquista nel 1900 (n. 415). L'*Annunziatazione* di Capodimonte, firmata e datata 1612, che il collezionista cita a sostegno della possibile attribuzione, proviene dalla cappella Beghini della chiesa di San Tommaso d'Aquino a Napoli (Bodart, 1970, n. 3, pp. 76-78).

Il dipinto si trovava al centro dell'ultimo tratto della parete ovest dell'antilibreria, fra il *Transito di San Giuseppe* attribuito a Pittoni e la *Madonna con Bambino* assegnata a Bonsignori. Non è compreso nella campagna Alinari del 1897, ma l'interesse per il dipinto si accende al momento della corrispondenza con Abraham Bredius (vedi capitoletto *Abraham Bredius su Louis Finson: dicembre 1900 – dicembre 1901*). Prima del dicembre 1901, il dipinto è fotografato dal palermitano Incorpora; ma il collezionista definisce «mauvais» la riproduzione. Due fotografie Incorpora si conservano a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album e una nella cartella 'Fotografie di viaggio'. Sul retro della seconda, si trova l'indicazione «N° 16» e in basso, l'attribuzione dubitativa «Louis Finson ?».

Nel 1902, negli atti del convegno per il cui intervento ha richiesto le foto dei dipinti a Bordonaro, Abraham Bredius menziona le due *Annunziatazioni* (l'altra è il n. 415) alla fine di un saggio dedicato a Louis Finson: «Au dernier moment je reçois une lettre du baron Chiaramonte Bordonaro à Palerme, qui m'annonce qu'il possède deux tableaux de Finsonius, « achetés l'un à à Bâle et l'autre à Naples, représentant le même sujet (l'*Annonciation*) et dont la composition est différente. ». Una nota esplicita la posizione dello studioso: « D'après les photographies ces deux tableaux, non signés, ne sont pas de la même main, et probablement pas de Finsonius. » (Bredius 1902, pp. 43-44).

⁶⁶² Cancellato a penna: 'Ignoto Italiano'.

Delle due *Annunciazioni* Bordonaro di Louis Finson parla anche Bodart (1970, p. 84), che non conosce le riproduzioni ma le classifica fra le repliche delle *Annunciazioni* di Finson.

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è assegnato a «Incognito emiliano» della fine del Cinquecento – e una scritta a penna propone: «Venusti».

Le condizioni di conservazione del dipinto sono buone. Alcune abrasioni – alle spalle e nella veste dell'angelo, nel pavimento e lungo i margini, specialmente in alto a destra e nel lato sinistro – non disturbano la leggibilità dell'opera, che avrebbe bisogno soltanto di leggere integrazioni nelle lacune. La volumetria delle nuvole è disturbata dall'alterazione dei grigi, che dovrebbero costituire il mezzo tono fra gli scuri e i chiari, e invece si stagliano in primo piano. Tutte le criticità individuate corrispondono con lo stato dell'opera documentato dalla fotografia Incorpora del 1901.

L'incontro fra la Madonna e l'angelo è rappresentato concedendo a entrambi una centralità equilibrata: inginocchiata, in preghiera davanti a un leggio, con il capo velato, Maria si volta e porta la mano al petto in segno di stupore. L'altro braccio è disteso verso l'angelo, secondo un espediente teatrale di sicuro effetto. Attorno a lei, un vaso di fiori e un cesto con dei panni: una tenda verde rimanda all'ambiente domestico nel quale fa irruzione l'angelo, Che ha un giglio in mano e l'altro braccio proteso in segno di benedizione. In alto, da uno squarcio celeste, accorrono angioletti che sbucano dalle nuvole, si guardano fra loro, pregano o imitano l'angelo.

I legami fra la cultura di Louis Finson, pittore intriso di cultura caravaggesca (S. Causa, *Gli amici nordici del Caravaggio a Napoli*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 142-157 e G. Papi, *Finson e altre congiunture di precoce naturalismo a Napoli*, in «Paragone. Arte», 52, 2001, pp. 35-47), e il dipinto Bordonaro, sono inesistenti: era già chiaro a un conoscitore di inizio Novecento avveduto come Bredius. Piuttosto, il dipinto affonda le radici nella pittura bolognese classicheggiante di fine Cinquecento. Appena sfiorato dal naturalismo esplicito di un Bartolomeo Passerotti o dell'Accademia degli Incamminati dei Carracci, espressioni castigate e organizzazione spaziale, serrata e meditata, rinviano alle esperienze di Lorenzo Sabatini e Orazio Samacchini.

17.

Franc[esc]o Bonsignori (1455 – 1519)

Madonna, bambino e Santo

(£ 80)

(tav. 43 x 33)⁶⁶³

Comp[rato] nel da Varelli di Napoli che ritenevalo per Caroto mentre il Berenson lo vuole di Bonsignori

Tav. VI

Il dipinto entra in collezione con un'attribuzione dell'antiquario Varelli a Giovanni Francesco Caroto. Il collezionista non ricorda la data dell'acquisto e, come da sua abitudine, lascia lo spazio vuoto, nel caso in cui lo ricordasse in seguito.

Il dipinto è citato nella lista di «Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri» del 24 ottobre 1897 (cfr. capitoletto *Prima visita di Bernard Berenson*, pp. 111-112). Nella colonna delle attribuzioni precedenti, è segnalato come «Madonna bambino e santo nell'Antilberia attrib[uit]a a Caroto»; nella

⁶⁶³ Cancellato a penna: «tela 57 x 48»

colonna delle attribuzioni berensoniane: «Bonsignori Francesco di Verona 1455 – 1519 – pittore mantegnesco nella Galleria Doria in Roma vi è un Cristo che porta la croce»: segno di una subitanea raccolta di informazioni dopo l'indicazione di Berenson.

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, il dipinto va sotto il nome di «Buonsignori». È precisata l'iconografia: «Holy Family», più esatta rispetto alle note del senatore. Un'altra scritta apre in direzione dello stile: «Close to dark Mantegna». Infine, si trova un'indicazione sul trattamento da riservare negli indici: «don't list».

Il dipinto infatti non rientra mai nella lista di opere di Francesco Bonsignori in tutte le edizioni degli indici (B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an index of their work*, New York-London 1901, p. 94; Bonsignori in seguito passa nei *Central Italian and North Italian*: Berenson 1968, p. 59).

Esposto in antilibreria, ma fuori campo nella fotografia Alinari, il dipinto è collocato alla fine della parete nord, leggendolo da destra verso sinistra. Poiché possiede dimensioni simili (43 x 33 cm) al *Transito di San Giuseppe* attribuito a Pittoni (45 x 37 cm), è chiamato a fargli da *pendant*. Il dipinto non si è mai spostato dalla villa alle Croci: è oggi esposto nel corridoio che collega gli appartamenti all'antilibreria.

Il dipinto è fotografato da Lisa Bordonaro, come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie». La confusione riguardo l'attribuzione è reduce dall'intuizione di Berenson: «Caroto? Bonsignori?».

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato una copia da Andrea Mantegna: «è copia variata ed alquanto posteriore da una composizione del Mantegna».

Il dipinto è in buone condizioni conservative, ma la pellicola pittorica è afflitta dalla presenza di ritocchi di fine Ottocento. La Madonna, con il corpo di profilo, stringe saldamente la gamba del Bambino in piedi, e con l'altra mano completa un abbraccio. La testa di lei è all'altezza del petto del figlio, e il contatto di madre e figlio avviene per mezzo di fronte e guancia. Il Bambino ha uno sguardo, contratto dalla paura, rivolto verso lo spettatore – e lo stesso successe al San Giuseppe, che ha un copricapo rosso e si sorregge al suo bastone.

È da scartare l'attribuzione al Bonsignori (Verona, 1455 circa – 1519) avanzata da Berenson, che probabilmente ha in mente soprattutto, per un confronto, la *Madonna con il Bambino* del Museo di Castelveccchio di Verona (inv. 869-1B148), firmata e datata 1483 (cfr. G. Peretti, in *Museo di Castelveccchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, Cinisello Balsamo 2010, n. 186, pp. 244-246). Più alta è la qualità del pittore veronese e eterodossa la sua cultura, rispetto alla completa dipendenza da modelli del Mantegna del dipinto palermitano, per condividere l'attribuzione.

Il dipinto va collocato fra le derivazioni da composizioni mantegnesche degli anni ottanta e novanta. Alcuni elementi, come il corpo del Bambino frontale e erculeo, rimandano alla *Madonna con Bambino fra San Giovannino San Zaccaria (?) e Sant'Elisabetta* della Gemäldegalerie di Dresda (inv. 51, su tela, 75 x 61,5 cm, cfr. S. L'Occaso, n. 82, in *Mantegna 1431 – 1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 – 5 gennaio 2009) a cura di G. Agosti – D. Thiébaud, Paris, Hazan, 2009, pp. 228-230). Altri invece, come la mano della Madonna che afferra saldamente la gamba del Bambino, affondano le radici in una composizione studiata da Giovanni Agosti (*Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 123-124, 361-362 e soprattutto nota 74 alle pp. 142-144, figg. 111-113). E – nonostante il suo rovinoso stato di

conservazione – non va nemmeno esclusa dal giro dei confronti la *Madonna con Bambino e tre Santi* del Musée Jacquemart-André (cfr. N. Rowley, n. 83, in *Mantegna 1431 – 1506* cit., pp. 230-231): la sola in cui il Bambino ha la stessa espressione triste del dipinto Bordonaro.

[Muro ovest]

18.

Ignoto fiorentino

[sec. XVI]

Morte del Conte Ugolino coi figli

£ 200

tela 57 x 48

Comp[rat]o a Firenze nel dal pittore Piccioli. Il bassorilievo in marmo esistente al Bargello in Firenze è di Pierino da Vinci

Probabilmente l'opera entra in collezione con un'attribuzione a ignoto fiorentino, che mantiene in catalogo. Anche in questo caso il collezionista non ricorda la data dell'acquisto e lascia lo spazio vuoto, nel caso in cui lo ricordasse in seguito.

L'opera è già in collezione al momento della visita di Adolph Goldschmidt, il 9 marzo 1896. La nota redatta in quest'occasione informa del materiale, segnala la qualità dell'opera e propone un nome alternativo a quello formulato dal collezionista: «Bassorilievo in cera la morte del Conte Ugolino che attribuisce a Vinc^o Danti e ritiene pregevolissima». L'indicazione del catalogo, «tela 57 x 48», va quindi interpretata come un errore. Il rilievo è esposto in antilibreria, probabilmente dal 1896, e oggi si trova nel corridoio che conduce dagli appartamenti all'antilibreria.

La nota in catalogo sul «bassorilievo in marmo esistente al Bargello in Firenze», «di Pierino da Vinci», si riferisce alla replica, in realtà in stucco, conservata nei depositi del museo fiorentino (inv. 298 S; 61,2 x 43,8 cm)

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, la tempera su tela è considerata di «Incognito – Sec. XVIII»: «è copia in grisaille da un bassorilievo Michelangiolesco».

L'opera è quindi da collegare alla *Morte del Conte Ugolino* di Pierino da Vinci, nota in diverse versioni. Nella prima monografia sullo scultore (B. Kusch-Arnhold, *Pierino da Vinci*, Münster 2008, pp. 124-148), una replica in bronzo, conservata fino al 2010 a Chatsworth presso i duchi di Devonshire e poi passata nella collezione dei principi di Lichtenstein a Vienna (inv. SK1597, 65,4 x 46,5 cm, con uno stemma della famiglia fiorentina dei Martini dell'Ala), e una replica in cera, conservata nell'Ashmolean Museum di Oxford (inv. ??, 62 x 45 cm) sono considerate fedeli ma, per la studiosa, non è noto il modello originale di Pierino da Vinci. Diciassette opere, fra repliche e copie, sono poi organizzate in sei gruppi, ciascuno dei quali corrisponde a una fusione, che la studiosa colloca fra Cinquecento e Ottocento. Sulla base del giudizio dal vero e in ragione anche della provenienza dalla bottega di un pittore – in definitiva, *contra* Goldschmidt – va considerata seriamente la possibilità che possa trattarsi di un'opera di fattura ottocentesca.

19.

Copia da Michelangelo del Bronzino o meglio dell'Allori

La Fortuna
£ 200
tav. 37 x 67

*Comp[ra]to a Firenze nel 1885 da Ciampi Andrea Antiquario.*⁶⁶⁴

Come attesta una ricevuta del 28 maggio 1885, il «Quadro antico del 1500 La Fortuna di Michelangelo copia del Bronzino sopra tavola e cornice dorata antica» è acquistato presso l'antiquario fiorentino di via Maggio, Andrea Ciampi (vedi saggio). In catalogo il collezionista riprende il referto e aggiunge «o meglio dell'Allori». Il dipinto è esposto in antilibreria e probabilmente fa *pendant* con il *San Gerolamo con un teschio* attribuito a Quentin Massys, di dimensioni coincidenti (67 x 37 cm e 66 x 47 cm). È oggi esposto nel salone azzurro del pianterreno della villa alle Croci.

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato una «copia antica da una composizione dell'Allori» mentre nella *Valutazione* di Christie's (2014, p. 7), è avvicinato alla «cerchia di Alessandro Allori».

Il dipinto è in buone condizioni di conservazione, sebbene una pulitura della superficie pittorica gioverebbe alla comprensione del volume della figura e delle qualità cromatiche dell'opera. Una fenditura orizzontale corre a poca distanza dal margine inferiore del dipinto.

La composizione deriva da un disegno a carboncino degli Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 609E, 457 x 296 mm), attribuito tradizionalmente a Michelangelo (L. Lagrange, *Catalogue des Dessins des Maîtres exposés dans la Galerie des Uffizi, a Florence*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1862, XII, pp. 535-554, XIII, pp. 277-284, 446-462, n. 309), ma già considerato una derivazione di Bronzino o Pontormo «dalla celebre pittura di Michelangelo» nel catalogo manoscritto di Pasquale Nerino Ferri: e l'attribuzione è infine corretta con il nome di Alessandro Allori (*Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario I. Disegni esposti*, a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze 1986, pp. 271-272). Il Ferri segnala un dipinto posseduto dal tenore Mario De Candia e venduto, insieme alla villa del Salviatino a Fiesole, al «signore tedesco Hagermann».

Il disegno degli Uffizi viene riferito a «Bronzino o Alessandro Allori?» da B. Berenson (*The Drawings of Florentine Painters*, New York-London 1903, v. II, n. 1633; mentre per Carlo Gamba si tratta di Bronzino (*Facsimili Olschiki*, 1912-1921, ser. V, fasc. I, n. 6). Nell'*amplified edition* dei *Drawings*, Berenson accetta l'attribuzione di Gamba al Bronzino, in quanto «the torso is too marmorean to be by Allori, who, however, has other if less classical qualities» (B. Berenson, *The Drawings of Florentine Painters*, Chicago 1938, v. II, n. 594A, p. 62; e il disegno è riprodotto in *Disegni dei pittori fiorentini*, Milano 1961, v. II, p. 114, n. 594A; v. III, fig. 985).

Un'altra derivazione del disegno di Michelangelo, attribuita dubitativamente a Jacopo Ligozzi a partire da M. Bacci, *Jacopo Ligozzi in Maestri della pittura veronese*, Verona 1974, pp. 269-276, a p. 272, si conserva ad Arezzo, nel Museo di Casa Vasari (in deposito dalle Gallerie fiorentine, inv. 1890, n. 4663, olio su tavola, 75 x 59 cm; cfr. E. Capretti, in *Maria de' Medici (1573-1642) una principessa fiorentina sul trono di Francia*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 19 marzo – 4 settembre 2005) a cura di C. Caneva – F. Solinas, Firenze 2005, n. I.33, p. 89). È stringente l'affinità del dipinto aretino con una tavola di ubicazione ignota, di cui si conserva una fotografia in Fototeca Zeri (inv. gen. 145671): ma sembra che a questa Fortuna sia stata cancellata la corona che doveva cadere dalla mano destra.

⁶⁶⁴ Cancellato a penna: 'Il bassorilievo in marmo esistente al'. Si riferisce chiaramente al numero precedente.

Un altro dipinto che fa serie con il tema in questione appare alla fiera annuale di Maastricht nel 2015, fra le opere dell'antiquario Grassi (p. 95). È un'opera attribuita a 'Andrea del Minga' 78,7 x 61 cm, con provenienza dalla collezione londinese Brinsley Marlay e passaggio in una collezione privata newyorchese. Il dipinto è segnalato da A. Graves, *A Century of Loan Exhibitions 1813-1912*, London 1913, v. II, p. 246 e esposto a Leeds nel 1868 (*Italian Art in English Collections*, 1868, n. 155, p. 20).

20.

Ignoto Greco (moderno)

Sacra Famiglia con S. Sebast[ian]o e S. Rocco

(£ 45)

tav. 55 x 77

*Comp[rat]o a Roma nel 1893 vendita di Monsignor Taggiasco in un lotto di 3 quadri
Deposizi[one] – Sacra famig[lia] con S. Sebast[iano] e Rocco – Gesù nell'orto £
90.35*

Questo dipinto è acquistato per un prezzo relativamente basso e all'interno di un lotto con altri due dipinti, e qualificato come «moderno». Non è da escludere la possibilità che fosse esposto al secondo rango, sopra la *Fortuna* di attribuzione incerta, fra Bronzino e Allori.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è registrato come «arte greca del Sec. XVI imitante i Veneti», un «olio su tavola», con «varie piccole lesioni».

21.

Quintino Metsys (1466 – 1531)? o Marino Romerswale discepolo 1521 – 1567

Meditaz[ione] di filosofo sulla morte

(£ 300)

tav. 66 x 47

*Comprato da Venturini in Firenze nel 1892 con dietro scritto il nome di Metsis.
Potrebbe anco essere Petrus Christophson?*

Il dipinto è esposto in antilibreria, probabilmente come *pendant* della *Fortuna* di attribuzione oscillante fra Bronzino e Allori. Si trova ancora nella villa alle Croci: è esposto nel corridoio che collega gli appartamenti all'antilibreria.

Il collezionista arriva al nome di Quentin Metsys e al soggetto del dipinto grazie a un cartiglio incollato sul retro del tavola, dove si legge: «METSYS QUINTINO / DI LUVINO / FILOSOFO / ORDINATO DAL CARDINALE RUGGIERI». La scritta, a lettere capitali, tradisce l'origine della prima attribuzione e dell'iconografia, incompresa, riprese in catalogo dal senatore.

La seconda ipotesi di attribuzione formulata – «o Marino Romerswale discepolo» – potrebbe suggerire che il collezionista ha compreso che il dipinto è una replica di un originale ben noto. La nota redatta dopo la provenienza – «Potrebbe anco essere Petrus Christophson?» – è invece un segnale di resistenza al declassamento del dipinto.

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto figura come «copia antica da una composizione del Romerswale».

La prima fotografia del dipinto viene eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio: è scattata nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane ed è oggi disponibile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119460). Tuttavia, non viene inserita nel repertorio pubblicato dal centro di ricerca al momento della pubblicazione (Carandente 1968): pertanto il dipinto è inedito. Nella scheda del sito, il dipinto è classificato fra i dipinti di proprietà di Gabriele Chiaramonte Bordonaro. Il numero di inventario segnalato (198) corrisponde a quello del catalogo di Sestieri. Nel sito sono riportate le misure, identiche a quelle in catalogo. In termini di attribuzione, ci si esprime in favore di un seguace di Joos van Cleve.

San Gerolamo, nel suo studio, indica un teschio con la mano sinistra e porta l'altra mano alla fronte, nella posa che indica, classicamente, la meditazione.

Il dipinto è una copia del *San Gerolamo nello studio* di Joos van Cleve del Princeton Art Museum, datato 1528, un'opera di cui sono note svariate repliche, anche autografe. John Oliver Hand (*Joos Van Cleve. The Complete Paintings*, New Haven-London, Yale University Press, 2004, pp. 92-95, 160-164, nn. 75-78) considera di Joos anche i dipinti in collezione privata svizzera e nella collezione del principe di Hannover.

Un dipinto nella Stadtbibliothek di Colonia, proveniente dalla collezione di Kasimir Hagen, è identico al dipinto Bordonaro (su tavola, 67 x 51 cm, inv. 41, cfr. H.-J. Tümmers, *Katalog der Sammlung Kasimir Hagen in der Stadtbücherei Köln-Chorweil*, Köln 1981, p. 97, due fotografie, in b/n e a colori, si conservano nel Bildarchiv dell'università di Marburg, n. RBA 191 054). I due dipinti sembrano derivare dal *San Girolamo* di Joos della collezione del principe di Hannover. Rispetto all'originale, le due derivazioni presentano alcune deroghe, soprattutto nel fondo: un orologio a pendolo, una nicchia con i libri e, appesi a un'asticella, strumenti di toletta. Anche nel tavolo gli oggetti proliferano, con lo spostamento del calamaio, degli occhiali, dei cartigli e di un astuccio, più ordinati nel dipinto americano, ed è assente la finestra, con il notevole effetto di luce. Più che assorto nella sua meditazione, il santo sembra inguaribilmente annoiato. Cronologicamente, il dipinto palermitano va collocato a distanza ravvicinata dall'originale, prima della proliferazione maniersitica sul tema in questione: quindi, fra il 1530 e il 1540.

22.

Ignoto Italiano sec XV (Scuola di Modena?)

Madonna e bambino

(cornice noce e oro)

(£ 250)

tav. 62 x 50

Comp[rato] nel 1892 in Firenze da A Melli che lo dicea Scuola di Modena

Tav. VII

Il dipinto è esposto in antilibreria dal 1897: probabilmente è collocato al centro della parete ovest, subito dopo la finestra. Non è da escludere la possibilità che componga un *pendant* con la *Madonna*

con il Bambino n. 24, e fra i due dipinti con lo stesso soggetto va immaginato il grande *San Gerolamo* attribuito a Tommaso Luini. Il dipinto non è mai uscito dalla villa alle Croci: è oggi esposto in galleria.

L'attribuzione dubitativa alla «Scuola di Modena» è una trascrizione della proposta dell'antiquario Melli, «che lo dicea Scuola di Modena», come riportato sotto.

Il collezionista prestava una qualche attenzione al dipinto, se pensava di farlo riprodurre nel repertorio di Salomon Reinach. Il cliché della fotografia – forse eseguita da Fiorenza ma esclusa dalla lista del 6 settembre 1896 – va però perduto e quindi sfuma il progetto di incisione dalla fotografia, come scrive al conservatore il 31 gennaio 1906: «Vous ne trouverez pas le N. 22 (école de Modena) dont le clichet n'existe plus, et pour le moment il m'est impossible de le remplacer» (cfr. capitoletto *Salomon Reinach*).

Come si può verificare anche dalla fotografia ritrovata, peraltro a sua volta di pessima qualità, il dipinto versa in condizioni di conservazione di forte degrado. È del tutto abrasa la pellicola pittorica, che ha subito innumerevoli perdite, in quasi ogni punto della figurazione, ad eccezione dei margini del dipinto, dove la pittura è ben conservata.

Nonostante ciò, è possibile farsi un'idea della figurazione: la Madonna tiene in braccio il Bambino, che siede su un cuscino; alle loro spalle, è un'edicola marmorea con una lesena decorata con un motivo a spirale e un cherubino: il rimando è alle decorazioni circolanti nella Firenze di metà Quattrocento.

Con queste premesse, che invitano alla cautela, il dipinto si può inserire nel seguito di Francesco Pesellino (1422 – 1457): si possono istituire confronti tipologici con le *Madonne con Bambino* dell'Isabella Stewart Gardner Museum (inv. P15w11), del Denver Art Museum (inv. 1961.159) e del Landesmuseum di Hannover – quest'ultima poi attribuita al Maestro della Natività di Castello (C. Lachi, *Il Maestro della Natività di Castello*, 1995, p. 106, n. 20). I termini cronologici del dipinto Bordonaro si assestano meglio negli anni attorno al 1460-70, successivi alla morte precoce del maestro che rientra «solo per miracolo» nella linea di luce del Quattrocento fiorentino (sul quale cfr. A. Angelini, *Francesco Pesellino*, in *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio – 20 agosto 1990) a cura di L. Bellosi, Milano, Electa, 1990, pp. 125-, la citazione è da L. Bellosi, *Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, in *ivi*, p. 11; da ultimo, su Pesellino, cfr. l'intervento incentrato sulla pala di Pistoia, ma utile anche per una ricognizione generale, di A. Staderini, *La pala della Trinità di Pistoia di Francesco di Stefano, detto il Pesellino*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Quattrocento*, a cura di E. Testaferrata – G. Guazzini, Pistoia, Gli Ori, 2013, pp. 39-65, con gli opportuni rimandi bibliografici).

23.

Caravaggino Tomaso Luini sec. XVII

S. Girolamo

(£ 270)

tav. 150 x 88

Comp[rato] in Milano nel 1894 dalla Ved[o]va Adele Erei (firmato).

Il dipinto è esposto in antilibreria dal 1897: probabilmente è collocato fra le due *Madonne con Bambino* assegnate alla scuola di Modena e a Leonardo da Pistoia.

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto mantiene l'attribuzione a «Tomaso Luini, detto il Caravaggino», «Romano, 1597 – 1632 circa». Nonostante l'assurdità di tale disposizione, per Sestieri era già chiaro che il dipinto, firmato «NICOLAVS CARAVAGINUS PX», «non può quindi attribuirsi a Tommaso Luini, pittore romano nell'orbita del Caravaggio, ma a questo Nicola da Caravaggio, modesto artista Lombardo».

È quindi abbastanza grossolano l'errore del collezionista, che considera questo dipinto di inizio Cinquecento opera di un pittore di un secolo successivo. La spiegazione tuttavia è da cercare nella scarsità di informazioni reperibili su Nicola Moietta da Caravaggio alla sua epoca; ma è anche indicativa di un'abitudine tipica del collezionismo di fine Ottocento la fiducia riposta nei dizionari le notizie sui pittori, una volta trovata una firma, privandosi sostanzialmente dell'esercizio dell'occhio.

Il dipinto è parte dell'eredità di Luigi Chiaramonte Bordonaro: passa perciò nel 1950 nella villa dei Colli. È visibile nella puntata del giorno della trasmissione televisiva *La vita in diretta*: di proprietà di Gaia e Luigi Palma, è esposto al centro della parete del salone che chiude l'enfilade del secondo piano.

Il dipinto passa in vendita da Wannenes a Genova il 28 maggio 2014 (*Dipinti antichi e del XIX secolo*, lot. 450), con la corretta attribuzione a Nicola Moietta, grazie alla lettura della firma da me suggerita a Gaia Palma. Fra l'antiquario e la proprietaria non viene raggiunto l'accordo sul prezzo di base per l'asta; perciò il dipinto rimane in collezione.

Sestieri non si è accorto che il dipinto, oltre che firmato, è anche datato 1523, nel sasso dietro la gamba destra del santo.

A partire dalla riscoperta degli affreschi con *Storie della Vergine* nell'abside della chiesa di Santa Maria dell'Annunziata ad Abbiategrasso (cfr. *Rinascimento ritrovato. La chiesa e il convento di Santa Maria Annunziata ad Abbiategrasso*, a cura di P. De Vecchi – G. Bora, Milano, Skira, 2007), le ricerche su Nicola Moietta (Caravaggio, 1480/85 – 1546) hanno conosciuto una svolta e ora è più agevole comprendere il percorso di questo lombardo antimoderno, tutto chiuso in una rete di rimandi a maestri come Zenale e Mantegna che contavano per generazioni ben più alte della sua. Grazie alla frequenza delle datazioni apposte nelle opere da Moietta o agli studi documentari, il dipinto Bordonaro (1523) si inserisce cronologicamente fra opere realizzate per Caravaggio (la *Madonna con Bambino e San Giovannino fra i Santi Francesco, Girolamo, Elisabetta e un devoto* nel Palazzo Comunale di Caravaggio, proveniente dalla chiesa di San Bernardino, 1521) e per Melzo, come la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* della chiesa di Sant'Andrea a Melzo, del 1524 (su cui è importante, anche per la definizione stilistica di Moietta, una pagina di G. Agosti, *Su Mantegna I cit.*, nota 44, p. 475). Ora le ricerche su questo dipinto dovranno inoltrarsi sul versante documentario: non è da escludere che salti fuori un riferimento esatto per la sua provenienza.

Il convento dell'Annunziata di Abbiategrasso, a cura di MARIO COMINCINI, Comune di Abbiategrasso, Rho, 2006

24.

Leonardo da Pistoja sec. XVI

Madonna con libro bambino e due angeli

(£ 200)

tav. 70 x 55

Comp[rato] in Firenze nel 1892 da Gori antiqu[ario]. Attribuito da me ad Andrea del Brescianino sull'esempio di altro simile agli Uffizi a Firenze e dal Berenson ritenuto per Leonardo da Pistoja

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di «Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri», del 24 ottobre 1897 (cfr. capitoletto *Prima visita di Bernard Berenson*, pp. 111-112). Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Madonna con bambino e due Angeli nell'Antilibreria di Andrea del Brescianino»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, la nuova indicazione: «Leonardo da Pistoja o Leonardo Grazia allievo del Fattorino, fiorì dal 1516 al 1540». Il collezionista dovette formulare la sua attribuzione precedente sulla base del confronto con la *Madonna con Bambino, San Giovannino, San Vincenzo Ferrer e cinque angeli* (inv. 1890, n. 1622): è il dipinto citato in nome, come «altro simile agli Uffizi a Firenze» e riferito ad Andrea del Brescianino nella didascalia di una fotografia Brogi (n. 14864).

Una fotografia del dipinto si conserva a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, nell'Album di fotografie. Il dipinto però non è compreso fra quelli fotografati dalla ditta Alinari e non rientra nelle campagne fotografiche documentate. Una scritta a matita, sotto l'immagine, riprende l'idea iniziale del collezionista: «Andrea del Brescianino». Può esser segno di un inserimento nell'Album anteriore al passaggio di Berenson del 1897. Alla redazione del catalogo (1898), il collezionista preferisce il nome proposto da Berenson e relega la sua idea in nota.

Non è tuttavia ripresa nel catalogo del senatore l'intuizione di Berenson nel corso della sua seconda visita alla collezione (1908), di cui si ha notizia grazie alle note di lavoro conservate ai Tatti (cfr. capitoletto *La terza volta di Berenson in Sicilia*). Qui il dipinto è ricordato, curiosamente, come opera di «Michele di Ridolfo 24. Mad[onna] and 2 Angels». Sebbene sia esatto il referto iconografico, c'è da chiedersi se non sia sopraggiunta una confusione con il n. 13 – opera effettivamente di Michele di Ridolfo.

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato di Leonardo da Pistoia: si riportano «vari danni e tendenze a distacchi di colore».

La fotografia antica è l'unico documento visivo sul dipinto in mio possesso: tuttavia, alcune considerazioni si possono produrre anche su questa base: al momento dello scatto, le condizioni di conservazione del dipinto non erano ottime: alla superficie pittorica si è sovrapposto uno strato di vernice sporco, ben visibile negli incarnati, e due fenditure verticali solcano la tavola.

Se il collezionista associa al nome di Berenson la figura storica di Leonardo Grazia, e non quella di Leonardo Malatesta, al quale con ogni probabilità pensa Berenson, è perché entrambi i pittori sono stati a lungo confusi sotto il nome di Leonardo da Pistoia (cfr. J. Rogers Mariotti, *Leonardo Malatesta* e A. Bisceglia, *Esperienze artistiche fuori contesto: da Pistoia al Vicereame di Napoli*, in *L'età di Savonarola. Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Comunale, 24 aprile – 31 luglio 1996) a cura di C. d'Afflitto – F. Falletti – A. Muzzi, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 180-190 e 99-105).

La prima attribuzione di Berenson a Leonardo Malatesta sembra da confermare: il raffaellismo lezioso e imbambolato del dipinto Bordonaro si confronta bene con la firmata *Sacra Conversazione fra i santi Pietro, Sebastiano, Cosma (?) e Silvestro* della chiesa di San Pietro a Casalguidi, firmata e saldata al pittore nel 1518. In questa e nelle opere seguenti, Leonardo mostra un'accrescimento in direzione di Fra' Bartolomeo, ma sempre entro i limiti di un aggiornamento vuoto. Il Bambino,

enorme, si affratella a tanti esempi della pittura dell'ultima stagione del frate. Per queste ragioni, la datazione proposta per l'opera si può collocare verso il 1520.

[Muro Sud]

25.

*Stucco*⁶⁶⁵

Provenienza: Firenze, negozio Pierleoni, 1886

Sembra da identificare nello «stucco con deposizione dalla croce» riportato nella «Nota d'oggetti venduti al Barone Bordonaro» del 1886.

26.

*Ignoto olandese*⁶⁶⁶ (sec. XVII)

[attr. a Cornelis de Vos]

Ritratto di bambino (porta la data 1696

(£ 136.50)

tela 80 x 63

Comp[rato] a Roma nel 1886 da Mariangeli ([?] una data)

Il dipinto si può identificare nel «Quadro in tela dipinto ad olio, rappr. un putto: con cornice di legno intagliata, lustra nera ed in parte dorata. Scuola fiamminga» della vendita di Mariangeli del 1886 (*Catalogo della vendita di oggetti antichi* cit., Roma 1886, n. 416, p. 38). Il collezionista ha anche riportato, nel catalogo della vendita di sua proprietà, il prezzo a cui ha acquistato il dipinto, che corrisponde a quello segnato nel catalogo della sua collezione: «136.50»

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è da attribuire a Cornelis de Vos e ritrova la data, «sul balaustro a sinistra»: «1646».

All'elaborazione dell'attribuzione proposta da Sestieri può aver giocato la specializzazione di Cornelis de Vos nel genere del ritratto di bambino (cfr. S. Kuus, nn. 22-24, in *Pride and Joy. Children's Portraits in The Netherlands 1500 – 1700*, catalogo della mostra (Haarlem, Frans Halsmuseum, 7 ottobre – 31 dicembre 2000; Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 21 gennaio – 22 aprile 2001) a cura di J. B. Bedaux – R. Ekkart, Amsterdam-Ghent, Ludion, 2000, pp. 137-143).

27.

*Simone da Pesaro ? 1612 – 1648*⁶⁶⁷

*[non si è trovato]*⁶⁶⁸

Madonna con bambino in piedi

(£ 150)

⁶⁶⁵ A matita

⁶⁶⁶ A matita. Cancellato con la matita e scritto a penna: 'tedesco o fiamingo'

⁶⁶⁷ Cancellato a penna: 'Ignoto Italiano fine sec XV'.

⁶⁶⁸ A matita

tav. 50 x 42

[Gall. Grande muro sud. 1° fila da sotto da porta piccola Galleria]⁶⁶⁹

Comp[rato] a Firenze nel 1892 da A. Melli

Dopo il suo ingresso in collezione, il dipinto ha una storia più travagliata del solito: figura nella parete sud dell'antilibreria, dal momento che chiude, insieme al numero successivo, la parte riservata a quest'ambiente.

Al momento della redazione dell'inventario A, il dipinto ha già cambiato posto: è stato spostato in galleria, vicino alla porta della piccola galleria, nella fila inferiore, destinata alle opere di piccolo formato. Successivamente, viene considerato «da collocare», primo segno di un momento di trascuratezza. Dopo la redazione dell'inventario A – e forse in occasione della divisione del 1949-50 – il dipinto non viene ritrovato e una mano con una grafia diversa scrive: «non si è trovato».

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 3), il dipinto è normalmente inventariato: segno di un pronto ritrovamento. È esposto nella «Galleria dei Fiamminghi», nuovo nome della «Stanza dei disegni». L'attribuzione, che registra un sostanziale cambio di vedute rispetto al catalogo del senatore, si esprime in favore di un «Incognito» del Cinquecento.

Oggi il dipinto è esposto nella galleria di villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, la cornice è stata ridorata nel 2014.

Le condizioni di conservazione dell'opera sono compromesse da uno strato spesso e coprente di vernice ingiallita e da numerosi ritocchi. Tuttavia, se si escludono questi fattori, la pellicola pittorica sembra essersi preservata in uno stato ottimale, e basterebbe un'attenta pulitura per consentire una leggibilità totale dell'opera.

La Madonna abbraccia un Bambino benedicente in piedi, e con l'altra mano poggia un breviario sul parapetto. Alle loro spalle, una tenda decorata con dorature floreali e romboidali copre parzialmente una loggia, da cui si può ammirare un paesaggio.

Alquanto inspiegabile è l'attribuzione del dipinto a Simone Cantarini, ma non è l'unico caso in cui il collezionista colloca un'opera in un secolo diverso da quel che pare a un esame diretto. È difficile definire la cultura del pittore in questione, se non per delimitare alla ricezione emiliana di Raffaello – attraverso le semplificazioni dei Francia e di Innocenzo da Imola (cfr. V. Fortunati Pietrantonio, *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1986, pp. 29-94) – verso il 1540.

28.

Semitecolo ? Sec. XIV

Crocifisso

£ 380

tav. 210 x 177

[*Antilibreria sopra la porta di entrata (sud)*]

⁶⁶⁹ Tutta la scritta è tagliata a matita e sopra campeggia la scritta: 'da collocare', sotto: 'n° 5'. Cancellato a matita: 'presso'; sopra, a matita: 'da'.

Scuola Veneziana comprato nel 1895 da Piccoli antiquario a Venezia

Quando il collezionista acquista il dipinto, con ogni probabilità, l'attribuzione dell'antiquario Piccoli di Venezia indica la «Scuola Veneziana». Non è chiaro se spetti al collezionista o all'antiquario il riferimento dubitativo a Niccolò Semitecolo. Come specificato nell'inventario A, il Crocifisso è esposto come sovrapporta del vano fra il corridoio dell'ampliamento e l'antilibreria. Non è mai uscito da villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci: è oggi esposto in galleria.

Su Niccolò Semitecolo, erano a disposizione del collezionista poche pagine di J. A. Crowe – G. B. Cavalcaselle (*A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, London 1865, v. II, pp. 266-268), dove al pittore, considerato «the ablest Venetian artist of the fourteenth century», sono attribuite tre opere firmate e datate: l'*Incoronazione della Vergine* delle Gallerie dell'Accademia (1351) (inv. n. 394), un polittico smembrato nel capitolo del Duomo di Padova (1367) e una *Madonna allattante* del Museo Correr (1400).

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto figura come «arte veneta – inizio del Sec. XV».

Più che con le eleganze tardogotiche di Nicoletto, il nostro Crocifisso rientra nella corrente bizantineggiante che attraversa il Trecento veneziano. L'estremizzazione del chiaroscuro, le scansioni lineari nel torace e nella muscolatura, la morfologia del panneggio del Cristo, le crisografie e il panneggio a zig-zag della veste dell'angelo, simbolo dell'evangelista Giovanni, provano l'adesione di questo pittore a una cultura bizantina. Il tipo di croce, che non è privo di elementi di spazialità tridimensionale, si ritrova pressoché identico in una *Crocifissione* pubblicata da V. Lazareff mentre si trovava nella collezione Stoclet di Bruxelles (V. Lazareff, *Über eine Gruppe byzantinischer-venezianischer Trecento bilder*, in «Art Studies», 1931, pp. 3-31, fig. 1) *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, in «Arte Veneta», 1954, e *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV*, in «Arte Veneta», 1965 e 1966; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964; A. Venturi, *La Galleria Sterbini in Roma*, in 'L'Arte', VIII, 1905, pp. 422-440).

[pag. 3]

GALLERIA

Parete Ovest

29.

Guardi F[rance]sco (1712 – 1793)

Paese con figure

(£ 175)

tela 48 x 64

Comp[rato] a Pisa 1889 dal Colonn[ello] Giacomini

Vedi la scheda n. 33

Il dipinto non compare nello schizzo di allestimento della parete ovest della galleria – al suo posto è il n. 148: un *Paesaggio* di Joos de Momper e Jan Brueghel il Vecchio.

È invece visibile nella fotografia Alinari della galleria.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è confermato a Guardi, nella *Valutazione* di Christie's (2014, p. 4), il dipinto è considerato di seguace.

Il *Capriccio* Bordonaro presenta forti affinità con un'opera passata in vendita da Colnaghi nel 1958, con attribuzione a Francesco Guardi di Antonio Morassi (*Guardi. Antonio e Francesco Guardi*, Venezia, Alfieri, 1973, n. 859, pp. 469-470), entrata in una collezione privata inglese, poi tornata in vendita presso la galleria di Caroline Imbert e oggi in una collezione privata. La tela già Colnaghi misura 23 x 31 cm, sostanzialmente la metà delle dimensioni del dipinto Bordonaro. Fra le due opere, sono identici il fiume con il ponticello, il torrione e il casolare sulla sponda destra. Invece, tutta la parte sinistra del dipinto Bordonaro, con un altro casolare in rovina, anch'esso turrito e una chiesetta bianca in lontananza, non si ritrova nella tela già Colnaghi.

30.

Francken Hieronymus ? 1578 - 1629

Abigaille al campo di Davide

(£ 400)

tav. 56 x 104

[Gall. Grande muro ovest a destra entrando dalla libreria, sotto il Botticelli]

Comp[rato] a Firenze da Agostino Tempesti mercante nel 1886

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della galleria («Abigaille al Campo di David. Uno dei Frank.»). È visibile nella fotografia Alinari della galleria, sotto al tondo di Botticelli e in mezzo alle due vedute di Francesco Guardi.

Il dipinto è fotografato da Francesco Papé, principe di Pratameno, genero del collezionista, nel 1903, in un momento in cui è fitta la corrispondenza fra i due sul tema fotografico. La foto ritrovata viene scattata a Palermo e inviata al collezionista a Parigi, in forma di cartolina postale. Il messaggio è apposto sotto: «Dopo l'insuccesso di Falconara ritento la prova!! “Audentes fortuna juvat”. Si diverta. I miei più cari saluti per tutti. Un abbraccio dal suo Aff[ezionatissi]mo Ciccio. Palermo 21-9-903». Il risultato è di buona qualità: la fotografia è fra le più leggibili di quelle scattate da «Ciccio».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è confermato a Hyeronimus Francken il Giovane.

Il tema è noto anche in altre versioni, sempre eseguite dalla prolifica famiglia dei Francken: basti qui citare il dipinto, da ultimo attribuito allo «Studio of Ambrosius Francken» e passato in vendita il 4/12/2010 da Christie's a Londra (52,2 x 81,3 cm); il dipinto attribuito a Frans II del Musée des Beaux-Arts di Roanne, assegnato allo stesso autore, il dipinto passato presso la casa d'aste Van Keulen il 18-11-2004 (24,5 x 31,5 cm); infine, della cerchia di Frans II, il dipinto passato presso Lempertz, il 23-11-1996, lot. 1028 (47 x 130 cm).

31.

Guardi F[rance]sco (1712 – 1793)

Paese con figure

(£ 175)

tela 48 x 64

Pendant del N° 21

Tav. X

Bibliografia: Maurel, 1911; G. Fiocco, *Francesco Guardi*, Firenze, Luigi Battistelli, 1923; A. Morassi, *Guardi. Antonio e Francesco Guardi*, Venezia, Alfieri, 1973;

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 2, Alinari n. 19911). Compare nello schizzo di allestimento della parete ovest della galleria come «Paese. Guardi». La sua collocazione in galleria è visibile nella fotografia Alinari della sala.

La foto Alinari del dipinto è pubblicata a piena pagina da Maurel (1911, p. 155).

Nel 1923, Giuseppe Fiocco pubblica la foto Alinari del dipinto (tav. LXXXIV), che inserisce al n. 97 del suo catalogo di *Francesco Guardi* (p. 74). Il *Capriccio* è considerato autografo, insieme ad altri quattro numeri d'inventario di cui non viene specificata né la collocazione né altra descrizione.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è confermato a Guardi: la scheda è però sprovvista del riferimento bibliografico al catalogo di Fiocco.

Antonio Morassi (1973, n. 863, p. 470) conosce invece la riproduzione dal volume di Fiocco e menziona il dipinto Bordonaro in una scheda su un *Capriccio* della galleria Knoedler di New York: «La stessa composizione, ma ampliata sul lato sinistro con l'aggiunta di una colonna e di un cascinale in un tratto di paesaggio campestre compare in un dipinto già in coll. Chiaramonte-Bordonaro, Palermo, pubblicato dal Fiocco (1923, p. 74, n. 97) come opera autografa. A nostro avviso, a giudicare dalla riproduzione, si tratta però di opera di dubbia autenticità.». Morassi ritiene che una copia del dipinto Bordonaro, di collezione privata svedese, sia opera di un «falsificatore dell'Ottocento» (28 x 40 cm), sebbene sia stata esposta come autografa a Stoccolma (*Konstens Venedig*, catalogo della mostra (1962-63, n. 159, p. 148), riprodotta in *Guardi. Antonio e Francesco* cit., fig. 942). Infine ricorda «un esemplare simile (tela, 17,8 x 24 cm), ma scadente e probabilmente opera di Giacomo Guardi» nella collezione J. G. Johnson al Museum of Fine Arts di Philadelphia (inv. 311).

Un disegno simile al dipinto Knoedler è identificato da Morassi nella collezione londinese del conte Seilern (*Guardi. I disegni*, Alfieri-Electa, Venezia, 1984 [1973], n. 609, p. 183, fig. 590).

Una fotografia Alinari si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, fra quelle donate da Heinrich Bodmer nel 1927. Una fotografia Alinari del dipinto si conserva nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 130922). Il conoscitore nel retro ha messo un punto interrogativo.

Nella *Valutazione* di Christie's (2014, p. 6), il dipinto è considerato di un seguace: mancano anche in questo caso i riferimenti bibliografici a Fiocco e Morassi.

Una sorta di bozzetto del *Capriccio* Knoedler è apparso di recente in vendita, presso la galleria di Jean-Luc Baroni (26,2 x 39,2 cm, cfr. *Paintings, sculptures and drawings 2014*, lot. 14).

Bisogna assecondare l'opinione di Morassi e giudicare il dipinto Bordonaro una derivazione da un prototipo di Francesco. Allo stesso modo del precedente *Capriccio* guardiano (n. 29), anche in questo

caso la parte destra del dipinto Bordonaro coincide con la composizione dei dipinti passati da Knoedler e da Baroni. È qui che il pittore del quadro palermitano dimostra la sua dipendenza dal maestro: l'arco perde la sua fierezza enigmatica, il ponte la sua consistenza spettrale, e i personaggi sono ridotti a figurine dimenticabili. Per la parte di sinistra non sono noti modelli di Guardi da poter confrontare e potrebbe trattarsi di un'invenzione autonoma del pittore. Tuttavia, questa domestichezza con un autografo di Francesco lascia presagire che l'autore del dipinto sia da identificare in una personalità interna alla bottega di Francesco, forse il figlio Giacomo (sulla distinzione fra i due ha poi insistito Dario Succi, con posizioni molto distanti da Morassi: cfr. *Capricci veneziani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, giugno – settembre 1988) a cura di D. Succi, Torino, Allemandi, 1988, pp. 345-383).

32.

Dusart Cornelis (1660 – 1704)

Paese con contadini che giocano a palla

(£ 250)

tela 63 x 67

[Gall. Grande muro ovest. 2° fila da sotto]

[Sala ispano moresca – NORD]⁶⁷⁰

(firmato) Comprato ad Amsterdam nel 1888 da Goudstikker & Morperg negoz[ian]ti
(È copia poco verista del quadro di Van Ostade nella Galleria Stafford ora a
Bridgewater

Bibliografia: C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jarhunderts*, v. III, Esslingen-Paris 1910.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete ovest della galleria: «Scena di osteria. Dusart». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria.

È considerato una copia del dipinto di Adriaen van Ostade della Bridgewater House di Londra (cat. 1892, n. 166) da Hofstede de Groot, nel suo repertorio sulla pittura olandese del Seicento. Il dipinto Chiaramonte Bordonaro è menzionato nella scheda relativa al dipinto inglese: «855. Bauern beim Kegelspiel vor dem Wirthaus [...]. Eine Kopie, die vom Eigentümer dem C. Dusart zugeschrieben wird, in der Sammlung Chiaramonte Bordenaro in Palermo» (Hofstede de Groot, 1910, n. 855, pp. 409-410). È più che probabile che la nota del catalogo del senatore trascriva un suggerimento del grande conoscitore di pittura olandese, che visita la collezione il 4 febbraio 1901.

Il dipinto Bridgewater (su tela, 41,2 x 50 cm), che era già stato segnalato da John Smith fra le opere di Adriaen van Ostade (*A Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French Painters...*, London, Smith and Son, 1829, v. I, n. 115, p. 139; e *Supplement*, v. IX, 1842, n. 59, p. 98), si può vedere nell'incisione di James Fittler edita nel catalogo della collezione del marchese di Stafford, dove il dipinto si trovava nel 1815 (W. Y. Ottley, *Engravings of the most noble The Marquis of Stafford's Collection of Pictures in London, arranged according to schools and in chronological order, with remarks on each pictures*, London, Bensley and Son, 1818, v. I, p. 92, v. III, pl. 51) e in seguito, sempre in incisione ma meno leggibile in M. van de Wiele, *Les Frères Van Ostade*, Paris, L. Allison & C., 1893, p. 13.

⁶⁷⁰ La collocazione precedente in galleria è barrata a matita e sotto, sempre a matita, si specifica una nuova collocazione

Era già chiaro a Hofstede de Groot che un acquerello a colori conservato all'Albertina di Vienna (inv. 9127), firmato da van Ostade e datato 1673, precedeva il dipinto *Bridgewater*, datato 1676 (C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis* cit., p. 409; l'acquerello era stato pubblicato da A. Rosenberg, *Adriaen und Isack van Ostade*, Bielefeld-Leipzig, Delhagen & Klasing, 1900, p. 81, fig. 82). L'acquerello è anche servito come modello per un'incisione successiva di circa un secolo, nel 1779, per opera del parigino Jean François Janinet (B. Schackenburg, *Adriaen van Ostade. Isack van Ostade. Zeichnungen und Aquarelle. Gesamtdarstellung mit Werkkatalogen*, Hamburg, Hauswedell, 1981, v. I, n. 246, p. 129; v. II, p. 116 e *Adriaen van Ostade. Die schönsten Radierungen*, catalogo della mostra (Düsseldorf, C. G. Boerner, 5 – 25 ottobre 1985) Düsseldorf, C. G. Boerner, 1985, n. 92, pp. 144-145).

Un'altra derivazione dal tema, di dimensioni minori rispetto al dipinto Bordonaro (su tela, 42 x 51,5 cm), si conserva all'Aja, nell'Ufficio olandese per le Belle Arti (inv. NK 2277, cfr. *Rijksdienst Beeldende Kunst. The Netherlands Office for Fine Arts The Hague. Old Master Paintings. An Illustrated Summary Catalogue*, Zwolle-Den Haag, Waanders Uitgevers, 1992, p. 232, n. 2003, foto RKD, cliché 53560).

33.

Botticelli Sandro (1447 – 1510)

Madonna bambino e San Giov[anni]

(£ 5000)

diam. 87

Comp[rato] a Firenze nel 1893 dal Prof Costantini proveniente da Casa Canegiani

Bibliografia: Van Marle, XII, 1931; *Italian Pictures* 1932; *Italian Pictures* 1968; R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, v. II: *Complete Catalogue*, London, Paul Elek, 1978; H. P. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli painter of Florence*, [a cura di C. Caneva], Firenze, S. P. E. S., [1908] 1987.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete ovest della galleria: «Madonna, bambino e S. Giov. Botticelli». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 3, Alinari n. 19906).

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, il dipinto è segnalato come opera della scuola di Botticelli, in un foglio che comprende anche la *Santa* della collezione, per Berenson botticelliana (n. 94). Si può identificare, anche a riscontro dei colori, nel «Tondo: Madonna and John. Golden hair, blue mantle w[ith] green lining, pink dress». La scheda sarà poi contrassegnata dalla nota, che identifica l'inserimento negli indici: «listed».

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 441, n. 2), in piccolo, accanto a una *Madonna* assegnata alla scuola di Botticini da Berenson e a un *Ritratto virile* creduto di Gentile Bellini. La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Atelier de Botticelli. Vierge et Enfant avec S. Jean».

La fotografia Alinari del dipinto è pubblicata da Raymond Van Marle come ‘School of Botticelli’ (XII, 1931, pp. 229-230, fig. 140). Il santo, identificato in Giovanni «is very reminiscent of the St. John in the picture sold at Amsterdam», un dipinto di difficile identificazione.

Curiosamente, Berenson si muove con un certo ritardo: il dipinto non figura nella terza edizione dei *Florentine* (1909), ma solamente nelle *Italian Pictures* del 1932. È indicato come opera di bottega, con la tipica «s.», che contrassegna lo ‘studio’. Nella didascalia, Berenson propone un’intuizione forte e seducente: «Madonna with Youthful Donor represented as Sebastian (*Italian Pictures* 1932, p. 105). È un’indicazione che scompare nell’edizione illustrata degli indici, dove l’opera è mantenuta alla bottega (*Italian Pictures* 1968, v. I, p. 37).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Botticelli. L’*expertise* recita: «L’opera ripete temi consueti al Botticelli, ma almeno nel volto della Vergine, rivela la mano del Maestro. Anziché di scuola, deve quindi considerarsi di collaborazione».

Ronald Lightbown (1978, pp. 124-125) considera il dipinto Bordonaro una variante della *Madonna con Bambino e San Giovannino* del Cleveland Museum of Art (70.160) attribuita a un allievo di Botticelli. Identifica poi il tondo, presumibilmente, con quello registrato da Ullmann nel 1893, che era rimasto per anni da Mazzanti. È una proposta che cede al vaglio del catalogo del senatore, che lo acquista da Costantini, proprio nel 1893. Queste le parole: «A variant of the composition, in which the Child steps from a cippus on the Virgin’s knee, is in the Chiaramonte-Bordonaro coll., Palermo. The Child puts his right hand to his mouth: on the left stands St Sebastian. Presumably the tondo listed by Ullmann (1893, p. 153, n. 80) as having been ‘for years’ with Mazzanti, Florence; Van Marle (1931, pp. 229-230, repr.) as school, saint incorrectly identified as the Baptist; Berenson (1932, p. 105; 1963, p. 37) as studio.»

Nel catalogo delle opere di Botticelli e degli allievi, redatto da Herbert Percy Horne come appendice al suo volume del 1908, ma pubblicato solo nel 1987 dallo Studio per Edizioni Scelte, il tondo Bordonaro figura fra le opere di scuola. Lo studioso è informato sulla provenienza: «came from the Casa Guadagni», sulle misure («0,865 diam.») e sullo stato di conservazione: «has suffering much from repainting, especially the figure of St. Sebastian». Horne propone anche due confronti: «The composition of the picture recalls in a general way, that of two other “tondi”, the one in the gallery at Modena, No. 432, the other in the possession of M. de la Rozière at Paris» (Horne 1987, p. 163).

Una fotografia Alinari si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (Mal. Renaiss. 19273). Due scritte, della stessa mano, si trovano nel bordo della fotografia e nel cartoncino, con la medesima indicazione: «Schule». Due fotografie Alinari del dipinto si conservano nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all’Università di Bologna (inv. 40555, 40556 – senza indicazioni nel retro). In più, nella stessa fototeca, si conserva una fotografia della ditta Prudence Cuming Associates (con sede a Londra, in Dover Street 36, inv. 40536), che indica un tentativo di alienazione del dipinto. Qui Zeri ha espresso il suo parere: «Botticelli», indicato il diametro: «86 cm» e precisato la collocazione: «Palermo, coll. Chiaramonte Bordonaro».

Tutti i limiti del catalogo di Lightbown sono stati messi in luce di recente dalla monografia di Alessandro Cecchi, dove lo spettro ampio di problemi legati alla personalità di Sandro è indagato con ben altra sottigliezza. Come attestano fonti e documenti, il pittore disponeva di una bottega affollata e “scioperata” a partire dagli anni settanta del Quattrocento (*Botticelli*, Milano, Federico Motta, 2005, *passim*, in part. pp. 60-93). Il tondo Bordonaro rientra a pieno titolo in questo genere di produzione seriale, ordinata dalle famiglie e dalle chiese fiorentine, alla bottega di Botticelli, al netto della forte problematicità riguardo allo stato di conservazione, riscontrata anche da Horne. Con il tondo di Cleveland, il dipinto Bordonaro condivide una certa rigidità: è identico il braccio della Madonna,

che si inserisce in un gorgo di pannello piuttosto espanso. Insieme al corpo della Madonna – il volto è ingiudicabile a causa delle ridipinture – è la parte dell'opera dove si può individuare l'intervento di un aiuto. Il momento stilistico del maestro più vicino al tondo Bordonaro è quello dell'*Allegoria della Primavera*, eseguita fra 1477 e 1478 (cfr. A. Cecchi, *Botticelli* cit., pp. 148-161). Per quanto riguarda l'identificazione dell'esecutore, sembra di poterlo riconoscere nel pittore che sale con Botticelli sui ponteggi della Capella Sistina e dipinge i volti femminili sulla sinistra della parete con *La guarigione del lebbroso* (cfr. A. Cecchi, *Botticelli* cit., pp. 192-196, fig. a pp. 190-191).

In termini di qualità, è il Bambino del tondo Bordonaro a offrire qualche supporto riguardo alla possibile partecipazione di Botticelli all'esecuzione dell'opera. L'idea, dolcissima, di accostare la mano sinistra del figlio alla guancia della madre, non si ritrova in altre opere note del pittore, né nelle copie. È uno sviluppo che trova un'origine nella rovinata *Madonna della loggia* degli Uffizi, fra le prime opere assegnate dubitativamente a Botticelli da Cecchi (*Botticelli* cit., p. 46). Il corpo del Bambino, più vivace del solito, giocato su effetti di disegno e trasparenze dei veli, trova appiglio nella *Madonna del melograno* della National Gallery di Londra (cfr. A. Cecchi, *Botticelli* cit., p. 74, fig. a pp. 78-79, ma con attribuzione interrogativa, poco condivisibile, a Filippino Lippi su cartone di Botticelli).

34.⁶⁷¹

Francia Bigio 1482 – 1524

Apollo fra le muse (allegoria)

(£ 400)

Comp[rato] ad Amsterdam nel 1888 da Goudstikker e Morpurgo negoz[ian]ti

Il dipinto è visibile nella fotografia Alinari della galleria: è esposto accanto al tondo di Botticelli e alla porta, chiamato a far da *pendant* con la scena di genere di Drusart.

35.

Champaign Philippe de (1602 – 1674)

Suo ritratto alla data del 1650 ?

(£ 850)

(tela 73 x 60)

[Gall. Grande muro ovest. 3° fila da sotto]

[Sala Piatti moreschi muro EST]⁶⁷²

Comp[rato] nel 1897 a Venezia dall'Antiqu[ario] Piccoli proveniente dalla Galleria di Bologna

Al momento del suo acquisto, successivo rispetto all'allestimento delle opere nella villa alle Croci, il dipinto dovette trovare posto nella parete ovest della galleria. Non è esposto in galleria al momento della fotografia Alinari, né compare nello schizzo di allestimento della parete ovest. In entrambi i documenti, risultano disposti a *pendant* in galleria la *Testa di apostolo* attribuita a Peter Paul Rubens (n. 175) e il *Ritratto virile* (n. 177), attribuito a Carel Fabritius, che già formavano una coppia nel

⁶⁷¹ A matita: '(vedi sotto)'.

⁶⁷² La collocazione precedente in galleria è barrata a matita e sotto, sempre a matita, si specifica una nuova collocazione

muro ovest della piccola galleria. Al momento dell'acquisto (1897 – ma dopo l'8 agosto: giorni della campagna Alinari) e della redazione dell'inventario (1898), il dipinto trova posto in galleria. Precisa la sua prima collocazione l'inventario A: «Gall. Grande muro ovest. 3° fila da sotto», che registra anche un successivo spostamento nella 'Sala dei Piatti moreschi'.

36.

*Scuola Fiaminga sec. XVI*⁶⁷³

Madonna e bambino

(£ 450)

(tav. 64 x 45)

*Scuola fiaminga*⁶⁷⁴. *Comp[rato] a Firenze da Venturini nel 1888*

[Nota:]

(A)

*Il N° 36 è di scuola fiaminga e di autore che subì l'influenza italiana. Esso presenta molte analogie per composiz[ione], paesaggio, pel primo piano contenente frutta e vaso con fiori, e per la specialità del pappagallo che becca l'uva, col quadro designato sotto nome del Maitre au Perroquet della Collez[ione] Kaufmann a Berlino. Vedi la rivista *Art flamand et hollandais* fas^{le} del 15 lug^o 1906 pag^a 35⁶⁷⁵ (articolo di Max J. Friedländer). Oltre il citato quadro della Collez[ione] Kaufmann l'autore cita senza riprodurre in fotografia 8 quadri della stessa mano che sono a sua conoscenza: parecchie madonne accompagnate dall'inseparabile pappagallo, una vergine col bambino e S^a Anna appartenente a W. Clemens a Monaco, una Maddalena riprodotta e molti esemplari di cui uno trovasi presso V. Hollitscher di Berlino ed un altro presso Ad. Schloss a Parigi.*

Tav. XII

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete ovest della galleria: «Madonna e bambino. Tedesca». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria, sopra il tondo di Botticelli.

L'articolo di Max J. Friedländer – *La Galerie Von Kaufmann à Berlin*, in «L'Art Flamand & Hollandais», 1906, 8, IV, pp. 29-40 – è una presentazione di un'impareggiabile collezione privata di dipinti tedeschi e olandesi (nel decennio successivo, il catalogo della stessa collezione vedrà la luce, per le cure di Wilhelm von Bode: *Die Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin*, Berlin 1917). Il grande conoscitore di primitivi fiamminghi discute varie attribuzioni dei dipinti della collezione tedesca e organizza per la prima volta sistematicamente il *corpus* di un maestro che nomina 'Maître au Perroquet'. Su questo maestro raro, quasi sfuggito alle liste dei dodici volumi della *Altniederländische Malerei* (1924 – 1937), eccetto che per un rapido accenno (v. XII, 1935, pp. 30-31), Friedländer ritornerà solamente quarant'anni dopo (M. J. Friedländer, *Der Meister mit dem Papagei*, in «Phoebus», 1948-1949, II, p. 49). Attivo ad Anversa fra 1520 e 1530, a contatto con le esperienze di Quentin Massys e Joos van Cleve, parallelo per certi versi – e per altri in contrasto – al

⁶⁷³ Cancellato, a penna: 'Ignoto'; al posto di 'Fiaminga': 'Tedesca'

⁶⁷⁴ Cancellato, a penna, al posto di 'fiaminga': 'tedesca'

⁶⁷⁵ Da qui in poi con inchiostro diverso, probabilmente redatto in un secondo tempo.

‘Maestro delle mezze figure’, questo pittore si riconosce (sempre a partire da Friedländer) sulla base di alcuni elementi ricorrenti, più o meno coincidenti con quelli ricordati dal senatore: la Madonna a mezzo busto, l’inclusione di un paesaggio ricco di dettagli e a orizzonte alto, un parapetto nel quale spicca una natura morta con un grappolo d’uva. Gli «8 quadri» che Friedländer «cita senza riprodurre in fotografia», di cui vorrebbe ragione il senatore, sono ora diventati quindici, cinque sono riprodotti e una lista chiarisce le conoscenze dello studioso.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è confermato alla scuola fiamminga del Cinquecento e si nota una «cornice antica dorata recentemente».

La prima fotografia del dipinto viene eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell’Educazione e della Cultura del Belgio: è scattata nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane ed è oggi disponibile in rete, nel sito dell’IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119465). Tuttavia, non viene inserita nel repertorio pubblicato dal centro di ricerca al momento della pubblicazione (Carandente 1968). Nella scheda del sito, il dipinto è classificato fra i dipinti di proprietà di Gabriele Chiaramonte Bordonaro. Non vi sono dubbi riguardo all’identificazione: nella fotografia si vede il bollino di inventario (36) e le misure corrispondono, salvo una leggera variazione (64 x 45, in catalogo – 66 x 47, nel sito). È considerato un dipinto della prima metà del Cinquecento («1501 – 1560»), di artista non identificato («inconnu»).

Al dipinto si possono associare due versioni di qualità superiore, entrambe attribuite al pittore ancora anonimo: la prima è probabilmente la testa di serie, di ubicazione sconosciuta, nota grazie a una fotografia nell’archivio Friedländer (centinata, 85 x 55 cm, RKD, inv. 29416). La seconda è stata pubblicata nel 1987, quando si trovava nella collezione de Stordeur a Spa-Balmoral (anch’essa centinata, 72 x 52 cm, cfr. L. Borsatti, *Per il Maître au Perroquet: due dipinti conservati in Italia*, in *Per ricordo di Sonia Tiso. Scritti di storia dell’arte fiamminga e olandese*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive, a cura di C. Limentani Viridis, Ferrara 1987, pp. 29-34, in part. p. 31, nota 10, fig. 4). Il dipinto Bordonaro è una copia coeva di questo secondo dipinto, che ricalca *in toto*, salvo l’aggiunta del davanzale, probabilmente eseguito da un’altra mano.

37.

Cranach Lucas (1515 – 1586)

Vecchio che abbraccia una giovane

(£ 1000)

tav. 67 x 48

[Gall. Grande muro ovest. 2° fila da sotto]

[Gall. picc. muro nord]⁶⁷⁶

Comp[rat]o a Vienna nel 1897 da S[ch]warz Friedrich mercante in quadri.

Replica⁶⁷⁷ identica alla Galleria Imp[erial]e di Vienna

Il dipinto non compare nella parete ovest, al momento della fotografia Alinari, né nello schizzo di allestimento della parete ovest (per considerazioni identiche, vedi n. 35). È quindi presente in galleria

⁶⁷⁶ La collocazione precedente è corretta a matita, come si legge nel testo: al posto di ‘grande’: ‘picc.’; al posto di ‘ovest’: ‘nord’. È barrato: ‘2° fila da sotto’.

⁶⁷⁷ Cancellato, a penna: ‘Riproduz[ion]e’

dal 1898, subito dopo l'acquisto, che deve essere datato dopo l'8 agosto 1897, data dello scatto Alinari. È in seguito spostato nella piccola galleria, nella parete nord.

Il collezionista si riferisce al *Vecchio con una giovane*, che mantiene un'attribuzione a Lucas Cranach il Vecchio, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. n. 895, cfr. *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorisches* cit., 1991, p. 46). Le dimensioni del dipinto viennese (19,5 x 14,5 cm) sono molto ridotte rispetto a quello palermitano (67 x 48 cm).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Lucas Cranach il Giovane. Nella *Valutazione* di Christie's (2014), il dipinto è «attribuito a Cranach I (1473 – 1553) e Studio».

Parete Sud

38.

Brescianino (Andrea del) fiori 1520

Madonna, bambino, S. Giov[anni] e due Sante

(£ 500)

tav. 109 x 85

[Gall. Grande muro sud sopra porta scala]

Comp[rato] a Firenze nel 1895 da Venturini che lo attribuiva al Beccafumi, mentre il Berenson lo vuole del Brescianino.

Bibliografia: *Central Italian* 1909; Reinach, III, 1910; *Italian Pictures* 1932; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Ulrico Hoepli, v. IX, parte 5, 1932; M. Maccherini, *Andrea e Raffaello del Brescianino*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, a. a. 1987/88, relatore prof. Luciano Bellosi; P. Palazzotto, *Il Brescianino ritrovato. Un'opera d'arte del '500 nel Museo Diocesano di Palermo*, in P. Palazzotto – M. Sebastianelli, *Andrea del Brescianino e Giovanni Gili restaurati al Museo Diocesano di Palermo*, Palermo, Congregazione Sant'Eligio – Museo Diocesano, 2009.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento, come sopraporta, della parete sud della galleria: «Madonna, bambino, S. Giov. e due figure. Beccafumi» ed è visibile nella fotografia Alinari della galleria: funge da sopraporta al varco che conduce alla scala.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 4, Alinari n. 19897).

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di «Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri» del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Madonna bambino S. Giov 2 Santi del Beccafumi»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «Andrea del Brescianino» e sotto, a matita, «confermato da C. Loeser».

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, il dipinto è attribuito al Brescianino e descritto come una «Madonna holding Child on pedestal, who adresses infant John belox R[ight] and L[eft] 2 Archangels». È anche presente il consueto riferimento alla pubblicazione: «listed».

È quindi Berenson a menzionare per la prima volta il dipinto a stampa, comprimendo eccessivamente il titolo del dipinto in «38. Madonna and Angels» (*Central Italian* 1909, p. 156).

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 480) a piena pagina. La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Andrea da Brescianino (Berenson). La Vierge et l'Enfant, avec S. Jean et deux saints; 1,09 x 0,85». Reinach è quindi il primo a riportare a stampa che le due figure alle spalle della Madonna sono due santi e non due angeli. Nel suo catalogo, il senatore sosteneva si trattasse di due sante. Nell'incisione, le aureole dei personaggi, visibili nella fotografia Alinari sono intelligentemente riportate con un tratteggio.

La prima considerazione critica sul dipinto spetta ancora a Berenson, in una voce del catalogo dei dipinti della collezione Johnson. A proposito della *Madonna con Bambino fra san Giovannino, San Sebastiano e Santa Caterina da Siena* del Brescianino di questa collezione – un dipinto che Berenson giudica «feeble but not unpleasant» – la figura della Madonna è considerata una «better version» di quella in collezione Bordonaro (*Catalogue of a collection of paintings and some art objects. Italian Paintings. John G. Johnson*, Philadelphia, 1913, p. 61). Più tardi questo confronto verrà definito, giustamente, «assolutamente improponibile» e «fuorviante», sia in termini di qualità che di cronologia (Maccherini, 1987/1988, n. 42, pp. 222-224; il confronto è ricordato anche in H. Marceau, *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings*, Philadelphia, 1966, p. 18).

La didascalia degli indici di Berenson è quindi più chiara nel 1932, con un cambio di direzione nell'identificazione dei personaggi nello sfondo, ora riconosciuti come santi, seguendo la linea di Reinach: «38. Madonna with Infant John and two Youthful Saints» (1932, p. 113). In modo identico il dipinto è inserito nel catalogo di opere del pittore stilato da Adolfo Venturi, in calce al capitolo dedicato a Andrea del Brescianino nella *Storia dell'arte italiana* (1932, p. 372).

Anche Mario Salmi tenta un raffronto: fra un tondo del Brescianino con una *Madonna con Bambino* della collezione Chigi Saracini (inv. 20) e il dipinto Bordonaro (M. Salmi, *Il palazzo e la collezione Chigi-Saracini*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1967, p. 111, fig. 72 a p. 108), altro «rapporto» che Maccherini giudica «inesistente», preferendo un confronto con un altro tondo del pittore nella stessa collezione (inv. 21): «simile nel volto della Madonna, e in qualche particolare dell'impostazione, ma non dell'esecuzione, più scattante e manieristica nel tondo Saracini» (cfr. Maccherini, 1987/1988, p. 223).

Maccherini è quindi il primo a sottolineare che il «dipinto ha subito, in epoca imprecisata, un restauro “moralizzatore” che ha nascosto sotto un velo, le *pudenda* del Gesù Bambino». Si pronuncia per una datazione «dopo il 1520 e il probabile secondo viaggio romano di» Andrea del Sarto. I confronti mirano anche in direzione del raffaellismo «della fine del secondo decennio», quando il Brescianino licenzia la *Madonna con Bambino, San Giovannino, Santa Caterina da Siena e San Girolamo* delle Gallerie dell'Accademia di Firenze.

Il dipinto Bordonaro è citato dallo stesso Maccherini, ancora a confronto con la *Madonna col Bambino e paesaggio* di Andrea del Brescianino della collezione Chigi-Saracini a Siena (inv. n. 21), nella scheda relativa all'opera del catalogo cinquecentesco della collezione senese (*Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, a cura di F. Sricchia Santoro, Siena 1988, p. 82, scheda 13, tav. XVIII).

Al momento del restauro di una versione autografa assai simile al dipinto Bordonaro, di proprietà del Museo Diocesano di Palermo, si accendono nuovamente i riflettori sulle due opere gemelle, grazie a un'indicazione di Giovanni Pagliarulo (Palazzotto, 2009, pp. 23-24, nota 33 a p. 27). Il dipinto Bordonaro è riprodotto in due occasioni: nella foto Alinari (fig. 16) e in un nuovo scatto a colori consentito da Roberto Bordonaro (fig. 18). L'autografia del dipinto Bordonaro è irragionevolmente messa in discussione: in didascalia, dove figura come «Andrea del Brescianino (?)», e nel testo:

«Questa tavola, infatti, appare ad una prima e rapida indagine un *pastiche* ottocentesco di temi dal Brescianino a partire dalla tavola del Museo [Diocesano]» (cit. a p. 24).

Non è infatti questo il solo caso noto di due opere autografe, con varianti di poco conto, che si riscontra nel catalogo del Brescianino: per una proposta di riconoscere nel fratello Raffaello uno dei due autori delle due ‘opere gemelle’ della *Sant’Anna* di Leonardo (una già al Kaiser-Friedrich di Berlino e una al Prado), si veda C. Gulli, n. 20, in *La Sainte Anne. L’ultime chef-d’oeuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 29 marzo – 25 giugno 2012), Paris-Milan, Officina Libraria, 2012, pp. 82-84.

Tornando ai dipinti palermitani, è chiaro che la qualità della *Madonna Bordonaro* potrà essere appurata dopo un’adeguata pulitura; sotto i ritocchi e il velo di sporcizia, l’opera è in condizioni ottimali di leggibilità. Si potranno così fugare i dubbi riguardo alla tante alterazioni subite dai personaggi. Non solo il Bambino, che andrà liberato dallo sgradevole perizoma, ma anche la figura di sinistra, che sembrerebbe ‘camuffato’ da angelo: le ali sembrano posticce o rifatte. Si tenga presente che il referto iconografico più raffinato era quello di Berenson, che interpretava queste due figure come arcangeli: in tal modo, la compresenza di ali e aureole non risultava problematica.

Una fotografia Alinari si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, fra quelle donate da Heinrich Bodmer nel 1927. Due fotografie Alinari del dipinto si conservano nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all’Università di Bologna (inv. 95037, senza indicazioni nel retro). Una foto Alinari del dipinto si conserva ai Tatti (inv. 126864): verosimilmente è donata a Berenson dal senatore.

39.

Maniera di Bosch Jerome ossia Van Aeken (1464 – 1518)

S. Cristoforo col bambino sulle spalle

£ 200

tav. 46 x 56

[Gall. Grande muro sud. 1° fila dopo porta scala]

[Gall. Picc. Muro nord. 2° fila da sotto]⁶⁷⁸

Comp[rato] a Torino dall’Ing[egnier] Brocchi Gius[eppe] nel 1894⁶⁷⁹. Qualcuno lo ritiene di Patinir. Si dà l’attribuz[ione] di Bosch ritenuta dal Berenson. Il Dott. Franz Dülberg lo crede di Engelbrechtsen

Bibliografia: F. Dülberg, *Frühhollländer in Italien III*, Haarlem 1907; M. J. Friedländer, *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der Niederländischen Malerei*, Berlin, Julius Bard, 1916; L. von Baldass, *Die niederländische Landschaftmalerei von Patinir bis Bruegel*, in ‘Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses’, 34, 1918, pp. 111-157; S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280 – 1580)*, IV, 1918; M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, v. IX: *Joos van Cleve Jan Provost Joachim Patenier*, Berlin 1931; M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, v. IX: *Joos van Cleve Jan Provost Joachim Patenier*, Leyden-Brussels, Sijthoff, 1973; L. Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420 – 1570. Catalogo*, Bologna, Calderini, 1990; *Patinir. Estudios y catálogo crítico*, catalogo

⁶⁷⁸ La collocazione precedente in galleria è barrata a matita e sotto, sempre a matita, si specifica una nuova collocazione

⁶⁷⁹ La data è scritta a matita

della mostra *Patinir y la invención del paisaje* (Madrid, Prado, 2 luglio – 7 ottobre 2007) a cura di A. Vergara, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

Non è noto con quale attribuzione il dipinto venisse acquistato dalla collezione torinese di Giuseppe Brocchi. Il primo a riconoscervi la mano di Joachim Patinir è Adolph Goldschmidt: «Il San Cristoforo in tavola comprato dall'Ing. Brocchi di Torino, lo crede di Patinir».

In un primo momento, il collezionista accoglie l'attribuzione di Goldschmidt e, nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, il dipinto compare come «S. Cristoforo. Patinir». È visibile nella fotografia Alinari della galleria: è esposto accanto alla porta, sotto la *Madonna con Bambino* attribuita a Gerard David (n. 46) e accanto al *San Girolamo* di Marco d'Oggiono, creduto ai tempi di Bellini (n. 40).

Con la visita di Berenson, il 24 ottobre 1897, il dipinto passa a «Bosch» e con questo nome viene inserito in catalogo nel 1898: «Si dà l'attribuz[ione] di Bosch ritenuta dal Berenson». L'avviso di Goldschmidt ha già smarrito la sua paternità: «qualcuno lo ritiene di Patinir».

Al di là dell'orizzonte ampio e dell'apertura sul paesaggio, è difficile motivare l'attribuzione di Berenson – si può forse ricorrere a un passo di Friedländer: «Al tempo in cui i grandi musei presero forma, il nome di Bosch era più una nozione letteraria che un concetto chiaro nella mente dei conoscitori» (*Early Netherlandish Painting*, v. V: *Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch*, Leyden-Bruxelles, Sijthoff, 1969, p. 47).

Franz Dülberg visita la collezione Bordonaro nel 1900, ma il suo interesse per il dipinto ritorna nel 1902, mentre ha in preparazione il terzo volume del suo repertorio sui primitivi olandesi riprodotti in fototipia (cfr. *Franz Dülberg: un'attribuzione alla bottega di Cornelis Engebrechtsen*). Il catalogo registra l'opinione dello studioso: «Il Dott. Franz Dülberg lo crede di Engelbrechtsen», ma non si premura di correggere la precedente attribuzione berensoniana, segno di una maggiore fiducia nel giudizio del conoscitore americano.

Il dipinto non è fra quelli fotografati da Alinari nel 1897; perciò, nel 1905, il collezionista accorda il permesso di eseguire una fotografia dell'opera, per esaudire la richiesta dello studioso tedesco. È in questi anni che Lisa fotografa il dipinto, come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie» – e qui il nome oscilla fra Bosch e Patinir.

Nel 1907, Dülberg dedica quindi ampio spazio al dipinto Bordonaro, e la fotografia inviata a lui dal senatore è riprodotta in una tavola dei suoi *Frühholänder in Italien* (tav. XVIII). Lo studioso ammette subito che il dipinto è pesantemente rovinato («leider stark beschädigte»), chiarisce il punto iconografico – la traversata del fiume del Cristo bambino sulle spalle di Cristoforo osservata con meraviglia da un eremita, che si aggrappa a un albero per non svenire – e attribuisce il dipinto a Cornelis Enghelbrechtsz, con un accrescimento in senso fiammingo per quanto riguarda la visione a volo d'uccello del paesaggio (pp. 13-14). L'attribuzione è segnalata in modo impreciso nel bollettino bibliografico de 'L'arte', redatto da Adolfo Venturi, semplicemente come «scuola olandese» (X, 1907, p. 74).

Spetta a Max J. Friedländer il merito di riportare il dipinto sotto la corretta attribuzione: Patinir, come aveva detto Goldschmidt. L'opera è già inclusa in un catalogo del pittore nel 1916, nella prima edizione di una pubblicazione fondamentale: *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der Niederländischen Malerei* (p. 184). A partire dalla lista di Friedländer, Ludwig von Baldass risale alla fotografia nel volume di Dülberg, ma a causa della cattiva qualità della riproduzione, si astiene

dal pronunciarsi a proposito dell'autografia, che tuttavia non sembra avvalorare (1918, p. 119, nota 4).

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (1918, p. 542, n. 1). La didascalia recita: «Coll. Bordonaro à Palerme. Engelbrechtsen ?. Saint Christophe portant l'Enfant Jésus».

Nel 1931 Friedländer torna su Patinir e ora ha agio di sistematizzare la sua vicenda, anche sul tema in questione: «Patinier ha rappresentato il tema del San Cristoforo più di una volta. Si conservano il dipinto dell'Escorial, un altro attualmente sul mercato berlinese e un terzo, che conosco solo da una cattiva riproduzione, a Palermo nella collezione Chiaramonte Bordonaro» (p. 110). L'unico dei tre a essere riprodotto, nell'edizione originale tedesca, è il dipinto dell'Escorial (fig. 245, tav. C).

Nella fototeca di Friedländer – consultabile ad Amsterdam, al Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, e parzialmente accessibile online – si conserva la fotografia del dipinto Chiaramonte Bordonaro di sua proprietà (n. 88107). La fotografia è evidentemente la stessa che è servita a Dülberg, con la vecchia didascalia: «Werkstatt des Cornelis Engelbrechtsz. Der Hl. Cristophorus. Palermo, Sammlung Chiaramonte Bordonaro N° [...] H. Kleinemann & Co. Munchen». Nel retro, Friedländer ha annotato l'idea ripresa a stampa: «cf. Patenier Escorial»; e un dubbio sull'autografia: «atelier Patinir?».

Il dipinto a Berlino nel 1931 (fototeca Friedländer, n. 75228) presso il mercante Karl Haberstock, passato in una collezione privata svizzera, è stato poi attribuito da Robert Koch a un seguace di Patinir (*Joachim Patinir*, Princeton 1968, p. 46).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Patinir. Si segnalano «varie lesioni, riparate» e si riportano i giudizi di Dülberg del 1906 («Il quadro è assegnato, senza maggiori precisazioni a Scuola Olandese») e di Friedländer («Il quadro è assegnato al Patinir»). Per Briganti però il valore è inferiore alla metà della cifra stimata da Sestieri.

Il dipinto guadagna ulteriore visibilità con la traduzione in inglese del repertorio di Friedländer (1973, p. 103) e la didascalia convalida chiaramente il giudizio del conoscitore: «J. Patenier. St. Christopher. Palermo, Baron Gabrielle Chiaramonte Bordonaro collection» (n. 248, pl. 239).

Una nuova fotografia del dipinto viene eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio: è scattata nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane ed è oggi disponibile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119458). Tuttavia, il dipinto non viene inserito nel repertorio pubblicato dal centro di ricerca al momento della pubblicazione (Carandente 1968). Nella scheda del sito, il dipinto è classificato fra i dipinti di proprietà di Gabriele Chiaramonte Bordonaro, sono segnalate le voci bibliografiche di Friedländer e Dülberg, ci si pronuncia in favore dell'attribuzione dell'autorevole studioso di primitivi fiamminghi: «attribué à Joachim Patinir», con una datazione ristretta agli anni 1515 – 1524.

A fronte di questa vicenda critica, è abbastanza curioso il completo silenzio sul dipinto Bordonaro nella prima monografia su Patinir – tanto più che una discreta importanza è assegnata a un trittico palermitano assegnato alla bottega, della collezione del principe di Trabia, ma noto solamente attraverso una fotografia del Gabinetto Fotografico Nazionale (Robert Koch, *Joachim Patinir* cit., cat. 31, pp. 82-83).

La fotografia del dipinto pubblicata da Dülberg è riproposta nel repertorio sui fiamminghi in Italia di Licia Collobi Ragghianti (1990, n. 271, p. 142). È ricordato nella «collezione Chiaromonte

Bordonaro», con il corretto numero di inventario. Per la studiosa si tratta di una «replica» di Patinir, sebbene nella scheda si insinui il dubbio che si tratti di una derivazione. È ricordato il precedente riferimento a Engelbrechtsz, ma l'autorità di Friedländer si è ormai imposta. La studiosa ricorda ancora che «sussiste, del prototipo databile probabilmente *ante* 1515, un'altra derivazione, limitata al solo gruppo del Santo, in collezione privata svizzera (già vendita Habersack 1929, Berlino)».

Nel catalogo della recente mostra sul pittore al Prado, il dipinto Bordonaro è considerato di un seguace di Patinir (2007, p. 277, nota 14).

Sebbene la relazione fra i due dipinti sia molto stretta, il dipinto Bordonaro non si può considerare, a rigor di logica, una derivazione dal dipinto dell'Escorial di Patinir. Le figure del San Cristoforo e dell'eremita si possono parzialmente sovrapporre, ma, nel complesso, tutte diverse sono l'ideazione e l'esecuzione. Nel dipinto palermitano, il santo ha già raggiunto la roccia dell'altra sponda ed è quasi sfinito per il peso del trasporto durante la traversata. Anche la sua espressione tradisce la fatica e il dubbio, mentre nel dipinto madrileno il gigante, ancora intento a traghettare, ha un aspetto bonario e faceto. Oltre alla posa del corpo, anche il panneggio varia: il manto rosso, accartocciato, nel dipinto Bordonaro, è ancora figlio del Quattrocento. Il volto dell'eremita ha sofferto in termini di restauri antichi, ma anche la canonica addossata al transetto della chiesetta gotica da cui proviene, denuncia l'appartenenza a una stagione culturale precedente, rispetto alla fucina mefistofelica, con tanto di capanna sul'albero, che si vede nel *San Cristoforo* all'Escorial. Al contrario, il paesaggio palermitano nello sfondo, in termini generali, si può accostare più facilmente alle prove di Patinir.

Il pittore del dipinto Bordonaro sembra quindi essere un precoce fiancheggiatore di Patinir, all'altezza del *San Girolamo* della Kunsthalle di Karlsruhe (13,5 x 17,3 cm, inv. 144), un dipinto firmato ma molto rovinato, che si considera fra le prime sue opere, collocabile fra il 1505 e il 1510 (cfr. *Patinir. Estudios y catálogo* cit., 2007, n. 18, pp. 278-281). La fluenza delle opere a venire, fra cui il *San Cristoforo* dell'Escorial, è infatti assente nel dipinto Bordonaro, che va piuttosto collocato verso il 1500-1505, in un periodo di gestazione che precede l'esplosione creativa del grande artista fiammingo.

[pag. 4]

40.

Marco D'Oggiono 1470 – 1549

San Gerolamo

(£ 400)

tav. 51 x 32

Comp[ra]to a Torino nel 1895 dall'Ing[egnier]e Brocchi che l'attribuiva a Gian Bellini e che il Berenson ritiene del D'Oggiono e così pure Ad. Venturi

Bibliografia: North Italian 1907; W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München, 1929; Idem in U. Thieme – F. Becker, *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler*, XXV, 1931, *ad vocem*; *Italian Pictures* 1932; *Italian Pictures* 1968; C. Marcora, *Marco d'Oggiono*, Oggiono, Cattaneo, 1976; D. Sadini, *Marco d'Oggiono tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, Jandi Sapi, 1989;

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria: «S. Gerolamo. Giov. Bellini». Sotto, il collezionista ha corretto l'attribuzione: «M. Oggiono». È visibile nella fotografia Alinari della galleria.

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di «Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri», del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «San Girolamo quadretto nella galleria già attribuito a Giov Bellini dal Brocchi che me lo vendé, e da me poi a Gentile Bellini»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «Marco Oggiono» e a matita «Confermato da C. Loeser dal suo amico Rushforth Diret[tor]e della scuola archeologica Inglese di Roma». Sappiamo infine dall'inventario del 1898 che anche Adolfo Venturi si è associato all'attribuzione.

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, il «St. Jerome» di Marco d'Oggiono è ricordato come «listed». Il dipinto è inserito negli indici di Berenson a partire dalla prima edizione dei *North Italian* (1907, p. 276; poi *Italian Pictures* 1932, p. 402; 1968, p. 244). Solo grazie al riferimento di Berenson, viene ricordato – verosimilmente senza essere più noto agli studiosi – da Wilhelm Suida (1929, p. 295 e 1931, p. 581). È il «San Gerolamo in ginocchio in mezzo a una campagna» polemicamente ricordato in «collezione Barone G. Bordonaro» da Carlo Marcora (1976, p. 295, n. 21): «ci è stata negata la possibilità di visionarla e fotografarla, e pertanto anche le dimensioni ci sono sconosciute»; e poi da Domenico Sedini (1989, n. 81, p. 174), fra le «opere prive di riferimenti fotografici, disperse o perdute», come «già Palermo, coll. Bordonaro».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto, sempre riferito a Marco d'Oggiono, ha un valore doppio rispetto a quanto stimerà Briganti.

41.

*Dello 1372 (?) – 1421*⁶⁸⁰

Scena di vita militare (davanti cassone)

(£ 400)

tav. 133 x 44

Comp[rato] a Firenze da Venturini nel 1892

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria: «Davanti cassone del 1400». È visibile nella fotografia Alinari della galleria.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a un «maestro fiorentino della seconda metà del Sec. XV». Si notano «varie rifazioni specie in alcuni volti». Il valore del dipinto verrà raddoppiato al momento delle stime Briganti.

42.

*Scuola Fiaminga olandese del 1400 sul fare di Geertgen van Harlem o di Ugo Van der Goes*⁶⁸¹

*[Van der Goes Ugo. 1482. Attribuito a Johan Provost]*⁶⁸²

Madonna in adorazione del bambino con angeli e pastori

⁶⁸⁰ Cancellato, a penna: 'Scuola fiorentina del 1400'

⁶⁸¹ Cancellato, a penna: «Madonna in». È un'aggiunta posteriore la scritta da «olandese» in poi (vedi testo).

⁶⁸² Nell'inventario A, l'attribuzione a Provost è a matita

(£ 1500)
(tav. 48 x 36)

Comp[rato] nel 1897 proveniente dal Casa del Conte Tasca in Palermo (Somiglia alla Natività di R. Van der Weyden del Museo di Berlino. V^d Gazette des B. Arts 3^a per. vol 31 pag. 95.

Bibliografia: Carandente 1968; L. Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420 – 1570. Catalogo*, Bologna, Calderini, 1990.

Il dipinto non compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, né nella fotografia Alinari della galleria. Il suo posto, nella fotografia Alinari, è occupato dalla *Donna che scrive musica* attribuita al Maestro delle mezze figure (n. 208). Poiché nell'inventario A la collocazione è identica a quella dell'inventario del 1898 («Gall. Grande muro sud. 1° fila di sotto»), c'è da credere che il dipinto sia entrato in collezione e acquisito subito la posizione in galleria dopo la fotografia Alinari. La vicenda è, con ogni probabilità, la stessa del dipinto successivo (n. 43).

In un primo momento, il collezionista cataloga il dipinto semplicemente come «Scuola fiaminga del 1400». Quando le sue informazioni si arricchiscono, aggiunge «olandese», senza eliminare il riferimento alle Fiandre, consapevole che si tratta di un'unica realtà culturale. È più specifica l'annotazione seguente: «sul fare di Geertgen van Harlem o di Ugo Van der Goes». Con ogni probabilità il legame con il primo pittore viene stabilito con la conoscenza della *Natività di notte*, rappresentata per la prima volta nel catalogo della vendita della collezione Kaufmann, poi passata alla National Gallery di Londra. La relazione fra Geertgen e Hugo sarà poi paragonata da Friedländer all'ispirazione che Rembrandt, in un periodo di crisi giovanile, traeva da Rubens (*Early Netherlandish Painting*, v. V: *Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch*, Leyden-Bruxelles, Sijthoff, 1969, p. 26).

La nota del collezionista redatta dopo la parentesi tonda – che implica la correzione nell'attribuzione – va collocata dopo il 1904, quando appare sulla «Gazette des Beaux-Arts» (3^a serie, XXXI, 1904) l'articolo citato. Autore è il grande Émile Mâle, che prima di addentrarsi sui Misteri (*Le renouvellement de l'art par les « mystères » à la fin du Moyen Age*, pp. 89-106, in part. pp. 96-106), spiega le trasformazioni dell'iconografia della Natività, a partire dalla metà del Trecento, nei termini di un accrescimento di tenerezza di Maria nei confronti del Bambino (pp. 89-96). Il dipinto riprodotto, citato dal collezionista poiché «somiglia» alla sua *Adorazione*, è il pannello centrale del *Trittico di Pierre Bladelin* di Rogier van der Weyden (Berlino, Gemäldegalerie, 93,6 x 92 cm: pannello centrale, 107,7 x 218,8 cm: dimensioni totali, n. 535): un'*Adorazione del Bambino* «fameuse» anche ai tempi di Mâle (p. 94). L'opera di van der Weyden riceve nel 1904 una datazione approssimativa: «antérieure à 1460, date de consécration de l'église de Middelbourg, à laquelle elle était destinée» (n. 1, p. 95).

Il dipinto è fotografato da Lisa Bordonaro, come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a un seguace di Jan Provost.

Il dipinto è pubblicato, come opera di Provost, da Giovanni Carandente (1968, n. 4, p. 12, pl. IIIb). Fa parte della «collezione Amedeo Chiaramonte Bordonaro di Gebbiarossa». La fotografia del dipinto pubblicata nell'occasione è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119453). Il numero di inventario segnalato da Carandente («Inv. n° 105») corrisponde a quello del catalogo di Sestieri, che sostituisce il precedente («autrefois n° 42»). Nella fotografia del 1960, il bollino inventariale con il vecchio numero di catalogo è ancora visibile: viene

però eliminato grazie a un ritocco fotografico, al momento della pubblicazione nelle tavole del volume (pl. IIIb). L'Istituto Reale belga possiede anche due fotografie inedite di dettagli, entrambe del paesaggio retrostante la scena della Natività (clichés A119454- A119455). Carandente vede il dipinto nel febbraio del 1960 e redige una breve nota sulle condizioni materiali e di conservazione dell'opera: «Panneau en chêne, avec barbe et bord non peint sur les quatre côtés; 49 x 37,5 cm. Cadre doré non original. En excellent état de conservation, tant en ce qui concerne le support que la couche picturale, seulement assombrie par une épaisse couche de vernis jauni». Sono considerazioni particolarmente importanti, giacché dell'opera non ho alcuna conoscenza visiva, salvo la fotografia pubblicata nel volume citato

Come il collezionista, Carandente nota la somiglianza con il pannello centrale del *Trittico Bladelin* di Van der Weyden conservato a Berlino e aggiunge ai confronti tipologici lo sportello centrale del *Trittico della Natività* del Detroit Institute of Arts (inv. 59.122) attribuito al 'Maestro della Legenda di Sant'Orsola'.

In ragione dell'alta qualità del dipinto, l'attribuzione a Provost viene confermata da Carandente; e i confronti proposti vanno in direzione di una *Natività* di collezione privata (da ultimo passata, come Provost, presso Sotheby's New York, 23 gennaio 2003, lot. 34) e della stupenda *Adorazione* in notturno di Upton House (Banbury, National Trust, collezione del visconte Bearsted), dove compare un bue in primo piano, come nel dipinto Bordonaro.

Il dipinto è confermato a Provost da Licia Collobi Ragghianti (1990, n. 250, p. 132). Ricordata l'affinità con il *Trittico Bladelin* e le derivazioni del 'Maestro della Leggenda di Sant'Orsola', e sulla base del confronto con la *Natività* di Upton House proposto da Carandente, la studiosa colloca il dipinto nella fase giovanile di Provost, in un giro di frase un po' complesso: «Le [alla *Natività* di Upton House] è molto vicina, insieme, più genericamente, ad altre opere del pittore che si può presumere giovanili, come anche l'ispirazione lontana a van der Weyden e la conoscenza della pittura a Bruges sulla fine del secolo, qui, fanno presumere».

Ulteriori ricerche sul dipinto potranno precisare la sua cronologia, ma occorre esaminare la tesi di dottorato inedita discussa a Groningen su Jan Provost da Ron Spronck (*Jan Provoost: Art Historical and Technical Examinations*, Thesis Dissertation, in due volumi, Groningen: Rijksuniversiteit, 1993) disponibile solo in Olanda e negli Stati Uniti. L'autografia del dipinto non sembra da mettere in discussione, dopo il parere di Carandente, elaborato per giunta di fronte al dipinto e non a una riproduzione.

43.

Carrucci Jacopo da Pontormo (1494 – 1557)

Mosé al passaggio del Mar Rosso

(£ 400)

tav. 47 x 56

[Gall. Grande muro Sud. 1° fila da sotto]

Comp[rato] nel 1897 a Vienna da Sc[h]warz Friederic

Il dipinto non compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, né nella fotografia Alinari della galleria. Il suo posto, con ogni probabilità, è occupato dalla *Fuga di Loth con le figlie*

attribuita al Domenichino (n. 272). La vicenda è, con ogni probabilità, la medesima del dipinto precedente, alla cui scheda si rimanda (n. 42).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato una copia dall'affresco del Bronzino, «esistente in Palazzo Vecchio a Firenze, con tutta probabilità dovuta all'allievo e nipote del Maestro Alessandro Allori (1535 – 1607)». Nelle stime Briganti, il valore del dipinto scende sensibilmente.

44.

Scuola fiamminga della fine del 1400

Madonna in adoraz[i]one del bambino con angeli e pastori

(£ 1000)

tav. 105 x 80

Comp[rato] nel 1891 in Napoli dal Cav. Ca[r]relli Ludovico

Bibliografia: Reinach, III, 1910; L. Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420 – 1570. Catalogo*, Bologna, Calderini, 1990.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria. È esposto nella seconda fila, in una posizione prestigiosa, tra la lunetta con la *Deposizione* (n. 45) e la pala d'altare attribuita a Civerchio (n. 50): «Adorazione del Bambino. Fiamingo». È visibile nella fotografia Alinari della galleria.

Il dipinto è fotografato sia da 'Fiorenza' sia dalla ditta Alinari, come attestano la lista del 6 settembre e l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 5, n. Alinari: 19929). Due fotografie si trovano a casa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album e un'altra nella cartella di 'Fotografie di viaggio'.

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 74), a pagina intera, intelligentemente affiancata a una riproduzione di una *Natività* austriaca dal convento di Wilten nei pressi di Innsbruck. La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Ecole flamande».

Il dipinto passa in eredità alla figlia del collezionista Antonietta Chiaramonte Bordonaro, duchessa di Pratomonte: lascia perciò la villa alle Croci nel 1922 e, come tutti i dipinti di questo nucleo, non figura nell'inventario A, né nel catalogo di Sestieri.

È uno degli otto dipinti che passa in vendita a Roma, presso la casa d'aste Finarte, il 7 e l'8 maggio 1974 (n. 79, vedi *La vendita Finarte*). È attribuito a scuola fiamminga del Cinquecento e riprodotto in catalogo. Grazie alle annotazioni del banditore nell'esemplare del catalogo dell'archivio Finarte, conservato a casa di Giovanni Agosti, sappiamo che il dipinto non viene venduto.

La fotografia Alinari del dipinto è pubblicata da Licia Collobi Ragghianti, che ignora il passaggio in vendita a Roma (1990, n. 354, p. 178, fig. a p. 180). La studiosa si affida alla didascalia della foto Alinari per riproporre l'appartenenza alla «collezione Chiaromonte Bordonaro». Sono riportate le misure: 105 x 80 cm.

Nel commento, è implicito un apprezzamento del dipinto: «La serena ed ordinata simmetria ancora di sapore metsyano, insieme ai tanti motivi ripresi, oltre che da quello del Coeck, dall'ambiente del primo maniersimo Anversano (Jan de Beer, *Adorazione dei Magi* nel Museo di Cluny a Parigi) ne situano l'autore ad Anversa, c. 1530-40 affine anche al Maestro del Santo Sangué». L'attribuzione va dunque a un «Maniersita Anversano».

Il dipinto si può avvicinare alle opere del cosiddetto ‘Maestro delle Adorazioni grottesche’, un pittore che adesso si studia con maggiore consapevolezza, grazie all’acquisizione recente dello Städel Museum di Francoforte del trittico De Groot (cfr. *Gold, Weihrauch und Myrrhe. Die »von Grootesche Anbetung der Heiligen Drei Könige« - ein wiederentdecktes Meisterwerk der Renaissance in Antwerpen*, catalogo della mostra (Francoforte, Städel Museum, 2 dicembre 2001 – 17 febbraio 2002) a cura di J. Sander, Frankfurt, Das Städel, 2001). Questo anonimo era stato identificato da Friedländer a partire dal 1915 (*Die Antwerpener Manieristen von 1520*, in ‘Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen’, XXXVI, 1915, pp. 65-91, in part. pp. 78-79, e poi *Altniederländische Malerei*, XI, pp. 35-39, 118-120, tavv. XVIII-XXIII; in traduzione, *Early Netherlandish Painting*, v. XI, pp. 24-26, 70-71, tavv. 36-68). Si tratta di un artista che sviluppa, con estro prossimo alla bulimia, eccentriche simpatie per l’antico già presenti in Jan de Beer, da studiare ancora sui contributi di Friedländer, che ne costruì il *corpus* a partire dall’*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca di Brera (*Die Antwerpener Manieristen* cit., pp. 69-78; *Altniederländische Malerei*, XI, pp. 20-30, 117-118, tavv. VII-XVII, *Early Netherlandish Painting*, XI, pp. 16-21, 68-69, tavv. 9-21). I contatti con l’*Adorazione* di Cluny riscontrati dalla Collobi Ragghianti si rinforzano inserendo fra i confronti lo sportello centrale del trittico del Wallraf-Richartz-Museum di Colonia con una *Natività* (inv. 495), altra opera di Jan de Beer (*Early Netherlandish Painting*, XI, tav. 17). A partire da questo modello, l’autore del dipinto palermitano elabora la sua composizione, dove un Bambino è comodamente adorato dagli angeli, su un basamento istoriato con un ‘Ratto di Europa’. Fra le architetture in rovina, su una colonna fastosamente decorata, trovano posto altri angeli, precocemente disperati per la prefigurazione della Passione. I pastori sulla destra offrono maggiori punti di vicinanza ai tipi del ‘Maestro delle Adorazioni grottesche’, che ha anche la tendenza a isolare i personaggi entro lo spazio architettonico (cfr. per esempio l’*Adorazione dei Magi* del Philadelphia Art Museum, inv. 383, riprodotta in *Early Netherlandish Painting*, XI, tav. 39). Proprio per questa natura ibrida fra i due pittori, il dipinto anversano si potrebbe collocare non oltre il 1520, in una fase giovanile del maestro anonimo, che reca ancora i segni di un apprendistato presso Jan de Beer (una base documentaria su quest’ultimo pittore, attivo dal 1504 al 1528, è stata fornita da D. Ewing, *Some Documentary Additions to the Biography of Jan de Beer*, in ‘Jaarboek van Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen’, 1983, pp. 85-104).

45.

Ignoto Italiano del Sec^o XV

*Scuola Umbro-Lombarda o Umbro-Padovana*⁶⁸³

Pietà o Deposiz[i]one di Gesù Cristo

(£ 4500)

(tav. 169 x 193)

Comp[rato] nel 1896 in Napoli dal banchiere Cav. Carrelli che disse provenire dalla galleria di Ferdinando II Re che lo donò al fratello Principe di Salerno la cui roba fu poi venduta all’asta e pervenne alla famiglia Zirri (A) Porta la scritta Mantegna

[Nota]

L’attribuzione di Venturi a Cola dell’Amatrice non è sostenibile. Il quadro sente l’influenza di Mantegna, Signorelli, Crivelli, Perugino

⁶⁸³ «Lombarda» è una redazione successiva, a matita. Sotto, cancellato a penna: «Mantovana». Per un chiarimento, vedi scheda.

Provenienza: Napoli, dono del re Ferdinando II al fratello Leopoldo di Borbone, principe di Salerno (?); Napoli (?), famiglia Zirri, (fino al 1894); Napoli, Ludovico Carrelli (1894 – aprile 1896); acquistato da Gabriele Chiaramonte Bordonaro per il tramite dell'antiquario Carlo Varelli (aprile 1896).

Bibliografia: Reinach, III, 1910; Maurel 1911; Van Marle, XIII, 1931; *Italian Pictures* 1932; Van Marle, XV, 1934; *Italian Pictures* 1968; M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, Il Vaglio, 1986

Come ricordato nel saggio (capitolo *La Deposizione Carrelli*), il dipinto arriva a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci nell'aprile 1896 e verosimilmente occupa da subito il posto che mantiene, nella parete sud della galleria, nello schizzo di allestimento e nella fotografia Alinari.

La prima attribuzione del catalogo, a «Ignoto italiano» del Quattrocento, è probabilmente da intendere come l'indicazione con cui il dipinto entra in collezione. Dopo l'arrivo del dipinto a Palermo, fra l'aprile e il giugno del 1896, prende corpo l'idea del collezionista di collocare l'opera in area umbra. L'iscrizione nella cornice, «Mantegna», non è tuttavia sconsigliata: così nasce l'etichetta, che rivela solo un'indecisione nella comprensione dell'opera: «umbro-mantovana». La risposta di Costantini (15 giugno 1896, vedi *Prime indagini dei conoscitori sul dipinto*) può aiutarci a ricostruire un primo stadio delle idee del collezionista in materia. Il collezionista deve aver riportato l'iscrizione, chiedendo se fosse possibile suffragare una possibile attribuzione al Mantegna, e orientato in senso umbro i suoi sospetti. Oltre al lombardo, certamente deve aver fatto anche il nome di «Maestro Ingegno» (cioè Andrea da Assisi), perché Costantini risponde: «potrei escludere che il quadro sia opera del Mantegna, abbenché in qualche parte lo somigli; mentre di Maestro Ingegno non vi è neppure la somiglianza».

Nella lettera del 23 agosto 1896, Venturi si mostra reticente («non le dico quello che io penso»), ma si esprime risolutamente riguardo a una nuova proposta attributiva formulata dal collezionista, sempre in senso umbro: «L'opera non mi sembra umbra, e escludo assolutamente che possa appartenere a Nicolò da Foligno». Una conferma si ricava da una scritta del collezionista nella busta inviata a Venturi: ««mio quadro da me attribuito all'Alunno», cioè il folignate Niccolò di Liberatore.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria. Nel secondo rango, il più importante, sopra la 'barriera' dei dipinti di piccole dimensioni, è la «Deposizione. Scuola Umbra. Alunno?». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria.

Il dipinto è quindi fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 6, Alinari n. 19937). La didascalia riprende ancora una variante della curiosa invenzione del senatore: «Scuola Umbro-Lombarda». Quest'ipotesi è registrata in catalogo con la sostituzione di «mantovana» con «lombarda». Due fotografie si trovano a casa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album e un'altra nella cartella di 'Fotografie di viaggio'; nel retro della seconda fotografia, la scritta di mano del collezionista recita: «In questo dipinto si vede l'influenza di Perugino Mantegna Crivelli» (i tre nomi sono incolonnati).

Nel catalogo redatto a partire dal 1898, si trova già il responso di Venturi, ma prontamente sconsigliato dal collezionista: «L'attribuzione di Venturi a Cola dell'Amatrice non è sostenibile».

Berenson riceve una foto Alinari da parte del senatore nel 1897 e scrive nel retro, con ogni probabilità in un primo momento: «influence by Basaiti» (Fototeca I Tatti, inv. 122040 nel fascicolo Civerchio, N24.6a). Un nuovo parere, del tutto opposto a quanto elaborato sinora dai corrispondenti di

Bordonaro, arriva dalla lettera di Berenson del 14 dicembre 1906: «La tanto raccomando à Sua considerazione l'idea mia cioè, che una sua Pietà del Quattrocento è del epoca giovanile dello stesso V. Civerchio» (cfr. capitoletto 1906 – 1907: *ancora Berenson e il problema Civerchio*). Tuttavia, nella prima edizione degli indici di Berenson sui pittori settentrionali, il dipinto non figura, né alla voce Civerchio, né altrove (*North Italian* 1907, p. 196). Problemi simili per Berenson – di *Deposizioni* che parlavano un linguaggio espressionista, interpretato come lombardo, e si sarebbero poi rivelate di area adriatica – potevano porsi anche per altre opere (cfr. la lunetta ora al Philadelphia Art Museum, John J. Johnson Collection, inv. 201, nel fascicolo Civerchio ai Tatti, inv. N 24.5, con scritta nel retro «Sch[ool of] Costa ?»; e poi riportata da Berenson alla «School of the Marches», nel *Catalogue of a Collection of Paintings and some Art Objects. Italian Paintings*, v. I, Philadelphia, John G. Johnson, 1913, n. 201, p. 125).

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 125, n. 1). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Ecole de Padoue, Jésus pleuré; 1,69 x 1,93». La foto Alinari del dipinto è pubblicata da Maurel, con indicazioni di poco conto nel testo. La didascalia, fedele alle stampe fotografiche, recita: «École ombrienne-lombarde» (Maurel 1911, fig. a p. 164).

La fotografia Alinari del dipinto è pubblicata da Raymond Van Marle come «School of Piero di Cosimo». Al dipinto non è dedicata alcuna trattazione; è inserito solamente nella lunga lista di opere assegnate alla scuola di Piero di Cosimo, con la seguente dicitura: «Palermo, Chiaramonte Bordonaro coll., lunette, Pietà with eight figures against a rocky background» (Van Marle, XIII, 1931, pp. 381-382, fig. 260).

Riprendendo a distanza di più di vent'anni l'idea della lettera del 1906, il dipinto è inserito fra le opere di Civerchio negli indici di Berenson del 1932: è la prima indicazione, a stampa, che va in senso lombardo (*Italian Pictures* 1932, p. 151).

Senza citare la sua precedente menzione né quella di Berenson, van Marle ritorna sul dipinto nel capitolo sulla pittura campana del suo repertorio e stavolta esplicita la sua posizione: «In the Chiaramonte Bordonaro collection at Palermo, there is a beautiful panel in the form of a lunette representing the Pietà with seven figures around the dead Christ, which reveals a Lombard influence along with reminiscences of the art of Signorelli. If I am not mistaken, I think this work might be of Neapolitan origin» (Van Marle, XV, 1934, pp. 374-375).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Cola dell'Amatrice, considerato un pittore «marchigiano» della prima metà del Cinquecento. Sestieri riporta giudiziosamente tutta la vicenda bibliografica e annota: «Deve invece attribuirsi a Cola dell'Amatrice, pittore eclettico che riunisce forme nordiche con forme umbre».

Il dipinto guadagna visibilità con la ripubblicazione della fotografia Alinari nell'edizione Phaidon degli indici di Berenson, sempre sotto il nome di Civerchio (*Italian Pictures* 1968, I, p. 89; III, tav. 1370). Il confronto con la *Pietà* della chiesa di Sant'Alessandro a Brescia, firmata e datata 1504 (tavv. 1368-1369), scopre tutti i limiti dell'attribuzione di Berenson al Civerchio della lunetta Bordonaro.

Il dipinto è inserito fra le «opere già espunte dalla critica» nella monografia di Mario Marubbi su Civerchio. Manca ogni riferimento a van Marle e in compenso vi è un rimando errato al libro di Andrea Bombelli sui *Pittori cremaschi dal 1400 a oggi* (Milano, Ceschina, 1957, p. 28), dove è menzionato solo «l'altro Civerchio», il *Sant'Ambrogio* (n. 50 della collezione). Non si hanno più notizie riguardo alla sua collocazione, quindi l'autore preferisce considerare la lunetta «già a Palermo. Collezione Chiaromonte Bordonaro» (1986, p. 161).

Una fotografia Alinari si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, senza commenti nel cartoncino; un'altra si conserva nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 53954). Lo studioso ha espresso nel retro un parere dubitativo, che però trova conferma negli avvisi già formulati da Venturi e Sestieri: «Cola?».

Il dipinto è in uno stato gravissimo di conservazione. In diversi punti si notano cretture, sollevamenti e in tanti altri la pittura ha già ceduto, segno di un cedimento generale del legante fra pellicola pittorica e strato preparatorio. Per evitare cadute, probabilmente negli anni ottanta o novanta, sono state applicate alcune veline, in particolare nella figura della Maria in basso a sinistra. Ritocchi antichi si possono riscontrare in varie aree del dipinto. La vernice è soggetta a sbiancamento.

I confronti con Cola sembrano risolutivi, ma bisogna superare una serie di difficoltà per quel che concerne la cronologia. Il pittore amatriciano è documentato per la prima volta nel 1509, quando sostituisce un certo Paolo da Imola nel completamento di un polittico per la chiesa di San Bartolomeo a Piagge, nell'attuale provincia di Ascoli Piceno, oggi nella Pinacoteca civica (cfr. R. Cannatà – A. Ghisetti Giaravina, *Cola dell'Amatrice*, Firenze, Cantini, 1991, p. 9 (registro), n. 7, p. 67). La lunetta Bordonaro sembra un'opera di almeno un decennio precedente, e anche a recuperare la carriera iniziale di Cola a Farfa e a Subiaco, come vorrebbe Cannatà (*Cola dell'Amatrice* cit., pp. 49-58, nn. 1-6, pp. 59-66, figg. a pp. 17-21), si trovano pochi appigli. Sono i due *Dolenti* della Pinacoteca civica di Ascoli (provenienti dalla chiesa della Santissima Annunziata nella stessa cittadina, *Cola dell'Amatrice* cit., n. 20, p. 102, figg. a colori a p. 31) ad avvicinarsi di più al dipinto palermitano: nei due Giovanni, sono identiche la posa disperata, totale ma misurata, e la scollatura della veste. Anche i volumi delle teste delle donne rispondono a un modello comune.

È probabile che la lunetta provenga *ab antiquo* da Napoli o da un luogo periferico controllato con facilità dai Borboni, che potrebbero aver incamerato l'opera sin dal Settecento. Su Mantegna a Napoli, bisogna sempre tenere presente un passo della lettera del Summonte: «In Santo Dominico una cona, dove è Nostro Signore levato dalla Croce e posto in un lenzuolo, di mano del Mantegna, al quale, come sapete miglior di noialtri, è tenuta assai la pictura, perché da lui cominciò a rinnovarsi la antichità, ad cui successe il vostro Joan Bellino» (*Lettera*, a cura di Nicolini, 1925, p. 164, ricordato anche da F. Bologna, in *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, prefazione di B. Molajoli, Napoli, 1955, p. 47, come un punto sul quale «la critica non abbia mai prestato attenzione»).

46.

*Claessen il vecchio*⁶⁸⁴ oppure meglio di Aelbert van Ouwater ovvero a Gerard David
Madonna con Bambino in piedi

(£ 700)

tav. 106 x 76

[2° fila da sotto]

*Comp[ra]to ad Amsterdam da Goudstikker e Morpurgo nel 1888 Attribuito a
Claessen ? dal D^r Adolph Goldschmidt. Il venditore disse essere attribuito a Van Eyck,
ma io vi riscontro qualche somiglianza con Roger Van der Weyden e più con Aelbert
van Ouwater di cui ho una fototipia nel Klassischer Bilderschatz – (Scuola
Nerlandese Antica) e più con Gerard David come da un quadro nella Galleria di
Vienna*

⁶⁸⁴ Cancellato a matita

[Nota] Del N° 46 esistono due repliche una al Museo di Grenoble pubblicata dal General Beylié nel 1909 e l'altra detta la *Vierge de Loudun* v[ed]i Gaz[et]te des B[eaux-]Arts vol 38 _ 2^e periode art[ico]lo di Leon Palustre che ritiene probabile sia di Coppin Delf famoso pittore di Renato Re di Sicilia cui si assegna l'epoca 1476. Questa nel nodo di fermaglio del manto porta una grossa ametista nel centro, ha il fondo verde oliva, ed il velo della Vergine sul capo è color violetto

Bibliografia: Reinach, III, 1910; Maurel 1911; F. Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasburg, Universitäts-Buchdruckerei von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1913; Carandente, 1968; D. De Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden*, in 'Jahrbuch der Berliner Museen', 30, 1971, pp. 60-161; L. Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420 – 1570. Catalogo*, Bologna, Calderini, 1990.

La prima menzione del dipinto è l'appunto redatto in occasione della visita di Adolph Goldschmidt nel 1896: «La Madonna con bambino in piedi nella stanza da letto grande comprata ad Amsterdam per opera di scuola di Van Eyck, la crede del vecchio Claessen e secondo lui ricorda lo stile di Quintin Massys».

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, accanto alla *Deposizione* (n. 45) e alla porta, nel secondo rango: è la «Madonna e bambino. Claessen il vecchio?». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria.

Il dipinto è poi fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 7, Alinari n. 19907). Nel retro di una fotografia Alinari conservata nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie», il senatore ha riportato la difficoltà iniziale che prospettava il dipinto in termini di attribuzione: «Jean Van Eyck? o Claessens il vecchio? o Gerard David?».

Una volta intento a redigere il suo catalogo, il senatore esprime su questo dipinto considerazioni particolarmente raffinate, per le conoscenze a sua disposizione. Scartata l'improbabile attribuzione del «venditore» Goudstikker a Jan van Eyck, la «somialianza» con Rogier van der Weyden è la prima avvertenza corretta. Di «più» sono le affinità notate con le opere di «Aelbert van Ouwater», e la «fototipia» che ha sotto gli occhi il senatore potrebbe essere una riproduzione della *Deposizione* del Musée des Beaux-Arts di Bruxelles (F. von Reber – Ad. Bayersdorfer, *Klassischer Bilderschatz*, München 1895, v. VII, n. 937), oggi considerato un capolavoro di Petrus Christus (l'attribuzione, già avanzata da Bode nel 1887, riscuote consenso maggioritario solo con l'esposizione di Bruges del 1902, cfr. A. Dubois – R. Slachmuylders, in C. Stroo – P. Syfer-d'Olne – A. Dubois – R. Slachmuylders, *The Flemish Primitives. II. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes groups. Catalogue of the Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussels 1999, n. 4, pp. 141-165, in part. *Status questionis*, pp. 150-153) o la *Resurrezione di Lazzaro* dei Musei di Berlino (F. von Reber – Ad. Bayersdorfer, *Klassischer Bilderschatz*, München 1898, v. X, n. 1309), che è il solo dipinto certamente riferito a Ouwater, sulla base di una descrizione di Karel van Mander (cfr. W. Valentiner, *Aelbert van Ouwater*, in 'The Art Quarterly', VI, 1943, pp. 75-91). Il «quadro nella Galleria di Vienna» di Gerard David, a cui si riferisce il senatore, può essere il *Trittico di San Michele arcangelo* o la tavola singola con lo stesso soggetto, entrambi esposti nel diciottesimo gabinetto della Gemäldegalerie imperiale, ma più probabilmente si tratta della *Natività di notte*, spostata nella pinacoteca viennese nel 1896 dal castello di Laxenburg (cfr. *Die Gemälde-galerie. Alte Meister*, Wien 1896, nn. 626, 627, 627a [addendum], p. 186).

Solo quando redige la nota, il collezionista è però instradato verso un orizzonte filologico riguardo al suo dipinto. Trova infatti «due repliche» identiche alla sua *Madonna*: la prima, in una raccolta di riproduzioni del museo di Grenoble (attribuita a un «Inconnu» della scuola tedesca, Le Général de Beylié, *Le Musée de Grenoble. Peintures. Dessins – Marbres – Bronzes, etc.*, Paris, H. Laurens, 1909, p. XXIII, tav. 31), la seconda da un vecchio articolo apparso sulla ‘Gazette des Beaux-Arts’ del 1888 (L. Palustre, *La Vierge de Loudun*, in ‘Gazette des Beaux-Arts’, XXXVIII, 1888, pp. 405-408). Qui, la *Madonna con Bambino* riprodotta in incisione, nella chiesa di Saint-Pierre du Martray a Loudun, è ascritta a Coppin Delf, un pittore che riceve commissioni da Renato d’Angiò e da questo articolo Bordonaro deriva anche la descrizione, provvista di colori e gioielli, del manto della Vergine nel dipinto di Loudun.

Un’incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 396), a piena pagina. La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Ecole de Gérard David. Vierge et Enfant». La foto Alinari del dipinto è pubblicata a piena pagina da Maurel, con indicazioni di poco conto in questo testo di carattere generale (1911, fig. a p. 165).

Grazie alla disponibilità dell’immagine nel repertorio di Reinach, Friedrich Winkler può inserire un riferimento al dipinto nella sua lista di sedici derivazioni da una *Madonna con Bambino* ‘in piedi’ di Rogier van der Weyden. Per lo studioso, le copie sono cinquecentesche, talvolta nello stile di Adriaen Isenbrant o in quello di Ambrosius Benson, e ricorda che spesso nelle gallerie sono attribuite a Gerard David o Quentin Metsijs (1913, p. 65).

Solo di sfuggita, nei cataloghi dei volumi della *Altniederländische Malerei* su Rogier van der Weyden (II, 1924, n. 121, pp. 135-136) e sui manieristi di Anversa (XI, 1934, n. 190, p. 137), Friedländer accenna al problema individuato da Winkler – ed è già cosciente che molte copie di questa composizione si ritrovano in Spagna. Ad Adriaen Isenbrant, il conoscitore riferisce due *Madonne* che fanno chiaramente serie con il dipinto Bordonaro (riprodotte poi nell’edizione inglese, XII di *Early Netherlandish Painting*, Leyden-Bruxelles, Sijthoff, 1974, p. 89, n. 190, figg. 190-190a, pl. 140).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Gerard David. Nelle stime Briganti, il suo valore sarà però sensibilmente ridotto.

Una nuova fotografia del dipinto, eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell’Educazione e della Cultura del Belgio, è scattata nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane: è oggi consultabile in rete, nel sito dell’IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché B184719). Tuttavia, al momento della pubblicazione (Carandente, 1968, pp. 24-25, n. 13, pl. VIIb), si preferisce ricorrere alla fotografia Alinari del 1897 (cliché 19.907). Il dipinto è segnalato nella collezione di «Gabriele Chiaramonte Bordonaro». Il nuovo numero di inventario indicato da Carandente («Inv. n° 108») corrisponde a quello del catalogo di Sestieri, che sostituisce il precedente («autrefois n° 46»).

Pertanto, Carandente è il primo a riportare una serie di informazioni essenziali sul dipinto, come le misure («106 x 76 cm»), la presenza di una ‘barba’ sui quattro lati, la non-congruenza della cornice e la trascrizione dell’iscrizione, tratta dal *Cantico dei Cantici*: «LEVA EIVS SVB CAPITE MEO ET / DEXTRA ILLIVS AMPLEXABITVR ME + CANT. 2». È deciso anche il riconoscimento dell’importanza del dipinto: si è in presenza di «un des plus belles versions tardives d’un sujet bien connu, dont le prototype remonte à Rogier van der Weyden». L’originale è perduto, ma la sua conformazione è nota da copie più antiche: per lui «la Vierge était probablement vue en pied» e la scena era ambientata in una loggia, come testimoniano un disegno del Kupferstichkabinett di Dresda e due dipinti, uno nella collezione Carvalho di Parigi e un altro nella collezione Cernuschi, che passa in vendita a Parigi il 25 marzo 1900 (entrambi riprodotti in F. Winkler, *Der Meister von Flémalle und*

Rogier van der Weyden cit., pl. XII-XIII). Utilizzando il prezioso elenco di Winkler e la fototeca del IRPA, lo studioso avvicina al dipinto Bordonaro sette dipinti, «les versions les plus proches du tableau sicilien»: in prima battuta ritorna la *Madonna con Bambino* del museo di Grenoble già nota al senatore.

Il dipinto è menzionato da Dirk De Vos in un articolo sulle tipologie di *Madonna con bambino* di Rogier van der Weyden, all'interno di una lista di settantadue opere che riprendono un originale al Metropolitan Museum. Il gruppo più consistente di queste copie (nn. 7-72), fra cui il dipinto Bordonaro, rientra per De Vos nella produzione seriale di pittori influenzati da Adriaen Ysenbrant, Ambroisus Benson, Jan Provost e Quentin Metsys (cfr. D. De Vos, 1971, pp. 146-148, n. 57).

Il dipinto è riprodotto e commentato da Licia Collobi Ragghianti nel suo catalogo dei dipinti fiamminghi in Italia (1990, n. 428, pp. 216-217, fig. a p. 218). Per lei si tratta di un'opera di Ambrosius Benson, «derivazione da un originale del David, a sua volta ispirato da una raffigurazione di Rogier: la *Vergine sotto un portico*».

Nella *Valutazione* di Christie's (2014, p. 4), il dipinto è attribuito a Pieter Claessens.

Rispetto ai tanti dipinti noti su questo tema – molti di quelli citati da De Vos sono consultabili nella fototeca del RKD, accessibile in rete – il dipinto Bordonaro mantiene una qualità nettamente superiore alla media, come ha già notato Carandente. Sembra tuttavia puramente speculativo proporre qui un riferimento preciso, oltre l'avvicinamento già avanzato all'ambiente di Benson e Isenbrandt. Si potrà ottenere chiarezza definitiva sul problema solo ordinando originali e copie in alberi genealogici, impresa che esula dalle ambizioni di questa tesi.

47.

Salimbeni Arcangelo verso 1579

Nascita e Adorazione dei Pastori

(tela 117 x 96)

(£ 225)

[3° fila da sotto]

Comp[rato] Roma nel 1882 Vendita S. Bon. Proven[ien]te dalla Galleria Bonamico

Provenienza: Torino, collezione del conte d'Arache; Roma, collezione Bonamico, acquistato da Bordonaro alla vendita del 6 febbraio 1882.

Il dipinto è acquistato alla vendita della collezione Bonamico. Si può identificare nel catalogo della vendita, nel n. 94: «Salimbeni. Adorazione dei Pastori. Proveniente dalla Pinacoteca del conte d'Arache in Torino e munito del bollo di detta galleria», una tela che misura 110 x 99 cm (*Catalogo della collezione Bonamico. Quadri antichi e moderni* cit., Roma 1882, p. 18, n. 94). Nella copia del catalogo della vendita di sua proprietà, il collezionista ha scritto a matita accanto alla voce il prezzo pagato per l'opera, «£ 225», e una lettera «A» che sta per 'acquisto'.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, nel terzo rango, fra la *Madonna* del Brescianino (n. 38) e la *Madonna* della scuola di Andrea del Sarto (n. 48): è la «Nascita. Salimbeni». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito alla scuola emiliana del secondo Cinquecento. Nelle stime Briganti, il valore del dipinto risulta dimezzato.

[pag. 5]

48.

*Andrea Sguarella Sec. XVI*⁶⁸⁵

Madonna bambino S. Giov[anni] ed Angioli

£ 150

tela 103 x 94

[3° fila]

*Scuola di Andrea del Sarto. Comp[rato] in Roma. Vend[ita] Monsig[nor] Taggiasco nel 1893 (tela)*⁶⁸⁶

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, nel terzo rango, fra la 'Nascita' del Salimbeni (n. 47) e la *Madonna con Bambino* di Van Dyck (n. 49): è la «Madonna, bambino e angeli. Scuola di Andrea del Sarto». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto figura come scuola di Andrea del Sarto. Si specifica che gli angeli sono quattro.

49.

Van Dyck Ant[oni]o (1599 + 1641)

Madonna con Bambino in piedi sulle sue ginocchia

(£ 189)

tela 122 x 99

[3° fila]

Comp[rato] in Roma nel 1882 vend[ita] S. Bon. Dietro il quadro scritta provenienza del Conte Boutourlin. Singolare la somiglianza straordinaria del bambino col figlio dell'attuale Conte Boutourlin che conobbi a Camaldoli (1)

[Nota 1] viene dalla Galleria Bonamico venduta da S^{to} Bon

Provenienza: collezione del conte Boutourlin; Roma, collezione Bonamico, acquistata da Bordonaro alla vendita del 6 febbraio 1882.

Bibliografia: C. Matranga, *Dipinti di Antonio Van Dijck e della sua scuola nel Museo Nazionale di Palermo*, in 'Bollettino d'Arte', 1908, II, 1, pp. 11-18; C. Sterling, *Van Dyck's paintings of St. Rosalie*, in 'The Burlington Magazine', 431, LXXIV, 1939, pp. 53-62; E. Larsen, *The paintings of Anthony Van Dyck*, Luca, Freren, 1988

⁶⁸⁵ Cancellato, a penna: 'Scuola Fiorentina', 'Toscana' 'di Andrea del Sarto'.

⁶⁸⁶ Cancellato, a penna: 'forse di Bugiardini somigliando ai N° 333-336 di Gall[eria] Borghese

Il dipinto è acquistato alla vendita della collezione Bonamico. Si può identificare nel catalogo della vendita, nel n. 138: «Van Dyck. Madonna con Bambino. Proveniente dal conte Boutourlin», una tela che misura 116 x 100 cm (*Catalogo della collezione Bonamico. Quadri antichi e moderni* cit., Roma 1882, p. 25, n. 138). Nella copia di sua proprietà, il collezionista ha scritto a matita accanto alla voce il prezzo pagato per l'opera, «£ 180», e una lettera «A» che sta per 'acquisto'.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, nel terzo rango, subito dopo la *Madonna* della scuola di Andrea del Sarto (n. 48): è la «Madonna e bambino. Van Dyk». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 8, Alinari n. 19903).

Nonostante l'imponenza dell'apparato illustrativo, che brilla per logica e completezza, il dipinto Bordonaro non compare fra le tavole del volume dei 'Klassischer der Kunst' di Emil Schaeffer (*Van Dyck. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart-Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1909).

In una nota di un suo articolo apparso nel 'Bollettino d'Arte' del 1908, Cesare Matrangola stila un elenco dei dipinti dove sono visibili «i segni dell'influenza di lui [Van Dyck] a Palermo, frequenti nelle Chiese, nelle Confraternite, nei palazzi [...]». Il periodo procede però in modo confuso e le conseguenze le scontrerà la bibliografia successiva: «Tra le principali tele, attribuite per tradizione al Van Dyck, sono degne di nota: il *Cristo in croce* della Chiesa del Ponticello e l'altro, di proprietà del Principe di Ucria, la *Vergine col Bambino Gesù*, nella Chiesa di S. Caterina e nella Galleria Chiaramonte Bordonaro, replica quest'ultima del quadro già esistente nella collezione Sedelmeyer» (Matrangola, 1908, cit. a p. 11, nota 4). Non è facile risalire al dipinto passato dalle mani dell'antiquario parigino Charles Sedelmeyer menzionato Matrangola, né aiuta più di tanto C. Huemer, *Charles Sedelmeyer (1837-1925). Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris*, in 'Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst', 2, 1999, pp. 4-19: niente di più di un profilo biografico con poche opere riprodotte.

Con una certa inaccuratezza, in un articolo apparso nel 'Burlington Magazine', Charles Sterling riporta quanto detto da Matrangola: «Matrangola [...] mentions the principal pictures attributed to Van Dyck in Sicily as follows: *Christ on the Cross*, belonging to Prince of Ucria ; *Christ on the Cross*, at the church of Ponticello ; the same subject in the Chiaramonte-Bordonaro collection at Palermo, replica of a picture that used to be at Sedelmeyer's» (Sterling, 1939, cit. p. 53). È saltata la *Madonna con Bambino* della chiesa di Santa Caterina, ed era quella l'opera con lo stesso soggetto che andava menzionata per la *Madonna* in collezione Bordonaro, non un *Crocifisso*.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Van Dyck: «è replica antica, di buona esecuzione, da un originale sconosciuto del Maestro, molto simile alla Madonna con il Bambino della Bridge Water Galerie di Londra». Si notano «vari piccoli restauri specie nel Bambino».

Così nel 1988, quando appare la monografia di Erik Larsen su Van Dyck, la confusione si moltiplica. Lo studioso inverte le collocazioni fra due opere: la provenienza della *Madonna con Bambino* di Palazzo Abatellis, considerata autografa è la collezione Chiaramonte Bordonaro, mentre la *Madonna Bordonaro*, riprodotta fra le opere espunte, è per lui a Palazzo Abatellis e come provenienza fornisce la chiesa di Santa Caterina (Larsen, 1988, n. 439, p. 177 e n. A73, p. 434). Larsen considera il dipinto Bordonaro un prodotto di bottega, ma anche le misure sono errate («100 x 80 cm») e non è da escludere che fra schede e fotografie siano occorsi altri fraintendimenti: «The Madonna is here facing the viewer [prima inesattezza], while a rather heavily-jowled Christ Child stands in her lap. The

painting is done in the Van Dyckian style, and based on a prototype by the artist. However, the evident weakness of the execution point toward a workshop product. Executed c. 1624-25».

Una fotografia Alinari del dipinto si conserva all'Istituto Olandese di Storia dell'arte di Firenze (Voss/Ewald Bar. A4 Voss 0009082). È indicato il riferimento alla monografia di Larsen e pertanto perpetrato l'errore riguardo alla collocazione: «Palermo, Galleria Regionale della Sicilia» e la provenienza dalla chiesa di Santa Caterina di Palermo. Il dipinto è considerato di stile vandyckiano («Anthony Van Dyck», «style of») e datato «1624-1625 circa».

Nel più recente catalogo completo dei dipinti di Van Dyck (S. J. Barnes – N. De Poorter – O. Millar – H. Vey, *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, New Haven-London, Yale University Press, 2004) il dipinto Bordonaro non è menzionato, ma grazie a questa buona monografia si può agevolmente inserire il dipinto fra le derivazioni dagli originali del maestro.

Come aveva già notato Sestieri, la *Madonna Bordonaro* discende dalla *Madonna con Bambino* di Van Dyck oggi al Fitzwilliam Museum di Cambridge, acquistata in Italia verso il 1790 e presto passata nella collezione del marchese di Bridgewater (*Van Dyck. A complete catalogue* cit., p. 254, n. III.11). Il tipo del Bambino in piedi, che ricorre in altre opere di Van Dyck (*Madonna con Bambino*, Dulwich Picture Gallery e *Madonna con Bambino e San Giovannino* della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, *Van Dyck. A complete catalogue* cit., p. 255, nn. III.12-13), è esattamente ripreso, con l'aggiunta di un'espressione gioiosa, del tutto assente negli originali, dove malinconia e titubanza si contendono il fanciullo. Una prima cernita delle derivazioni della *Madonna Bridgewater* era stata tentata da G. J. Hoogwerff, *Madonne dipinte da Antonio Van Dyck in Italia (1622 – 1624)*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', VIII, 3, 1959, pp. 179-183. La provenienza genovese di una copia in una collezione privata romana aveva condotto lo studioso all'ipotesi, condivisibile anche per via di stile, che il prototipo fosse da collocare nel periodo genovese (1623 – 1624) precedente l'arrivo a Palermo, nella primavera del '24 (ora da studiare alla luce di *Van Dyck in Sicily 1624 – 1625 Painting and the plague*, catalogo della mostra (London, Dulwich Picture Gallery, 15 febbraio – 27 maggio 2012) a cura di X. F. Salomon, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 2012).

50.

*Civerchio Vincenzo ... †1544*⁶⁸⁷

*S. Ambrogio ed altri due Santi un Vescovo ed un cardinale colla famiglia (dei Visconti) in adorazione*⁶⁸⁸

(tav. 187 x 152)

(£ 861) Cornice 430) = £ 1300

Comp[rato] in Roma nel vendita firmato (V. Civerchius 1471) e sotto lo stemma dei Visconti. (Francesco Sforza e Bianca Visconti in adorazione di S. Ambrogio). Data della morte vedi Archivio Storico dell'Arte anno V 1892 pag. 286

[Nota A]

⁶⁸⁷ Cancellato, a penna: 'fine sec. XV'.

⁶⁸⁸ A matita, sopra 'altri due Santi': 'S. Girolamo e S. Agostino'. Dopo 'un cardinale', è di nuovo la specificazione, a matita, 'S. Girolamo'.

Il Zani nella sua Enciclopedia Metodica dice che il Civerchio operava nel 1470 e viveva ancora nel 1535.

Bibliografia: E. Brunelli, *La Madonna greca di Alcamo*, in 'L'arte', IX, 1906, pp. 445-449; *North Italian* 1907; Reinach, III, 1910; Maurel 1911; M. H. Bernath, *Civerchio (Civerto) Vincenzo*, ad vocem, in U. Thieme – F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VII: Cioffi – Cousyns, Leipzig 1912; A. Bombelli, *I pittori cremaschi dal 1400 a oggi*, Milano, 1957; G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino, Einaudi, 1970; M. Marrubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, Il Vaglio, 1986.

Il dipinto si può identificare nel n. 1236 del catalogo dell'asta Scalabrini del 3 marzo 1888, di cui a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci si conserva la ricevuta, dove il collezionista ha scritto: «Civerchio». Il prezzo corrisponde a quello riportato in catalogo: 861 lire, più dieci per l'incanto. È descritto nel catalogo della vendita come «Importante Quadro in tavola a fondo d'oro, rappresentante un Vescovo seduto in trono in atto di benedire, ai cui lati due Santi, uno Vescovo e l'altro Cardinale; a destra ed a sinistra gruppi di Devoti; porta un cartellino con la firma V. CIVERCHIVS 1471 e più basso lo stemma dei Visconti. Alto m. 1,82 – 1,55», con l'attribuzione a «Vincenzo Civerchio. Scuola Cremonese (1440-1535)» (*Catalogo della collezione Scalabrini di Roma. Antichità greche e romane* cit., p. 120).

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria ed è anche visibile nella fotografia Alinari della galleria. Occupa interamente lo spazio centrale della parete, creando una netta cesura fra la prima parte, dominata dalla *Deposizione* (n. 45) e la seconda, dove i primitivi toscani, con le loro forme cuspidate, sono una presenza maggioritaria. È il «V[incentz]o Civerchio firmato».

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 6 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 23) e nella seconda, effettuata dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 9, Alinari n. 19900).

La fotografia Alinari del dipinto è pubblicata da Enrico Brunelli. Lo studioso accenna all'opera in un articolo dove si propone di rintracciare i dipinti cinquecenteschi lombardi presenti in Sicilia. Sono accettate e trascritte la data del 1471 e la firma del Civerchio. I santi sono identificati in Ambrogio, Agostino e Pietro Martire, mentre fra i committenti si sostiene che «potrebbe riconoscersi [la figura di] Bona di Savoia (?)» (Brunelli, 1906, p. 449, fig. a p. 448 – è una pubblicazione che Berenson conosce: lo attesta una nota di lavoro ai Tatti conservata in una busta nel fascicolo di foto relative a Civerchio, inv. N24.7).

Nel 1907, Berenson inserisce il dipinto nella sua lista di opere di Civerchio: si tratta di un «SS. Ambrose and Jerome, a Bishop, and male and female Worshippers» (*North Italian* 1907, p. 196). Lo studioso possiede una fotografia del dipinto (I Tatti, inv. 122039): verosimilmente è un dono di Bordonaro risalente alla prima visita. Nel retro, sono solo indicati il nome del proprietario e quello dell'autore, mai variato: «Civerchio». Ma, a partire dalla seconda edizione degli indici (*Italian Pictures* 1932, p. 151), l'opera non figura più nella lista del Civerchio (per tutte le incertezze del conoscitore sul dipinto vedi il capitoletto 1906 – 1907: *ancora Berenson e il problema Civerchio*).

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 542), a piena pagina. La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Attribué à Civerchio. La famille Sforza en adoration devant S. Augustin, S. Jérôme et S. Ambroise. Daté 1471. – 1,87 x 1,52». In questo caso,

Reinach si attiene a quanto gli riferisce il senatore: nell'attribuzione, nell'iconografia e nel riportare la data letta nell'iscrizione. La foto Alinari del dipinto è pubblicata anche da André Maurel, con indicazioni di poco conto in questo testo di carattere generale (Maurel 1911, fig. a p. 174).

Infatti, la voce del Thieme-Becker sconfessa presto il parere di Berenson, con la prima intuizione esatta sul dipinto. L'iscrizione è chiaramente un falso («eine offenbare Fälschung»), i santi sono Ambrogio, Girolamo e Agostino e l'identificazione degli Sforza fra i donatori è dubbia; ma soprattutto, l'opera non ha niente a che fare («nicht zu tun») con Civerchio e va collocata per via stilistica verso il 1550 (Bernath, 1912, pp. 20-22, cit. p. 21). Nell'esemplare della fotografia Alinari donata da Heinrich Bodmer all'Istituto germanico di storia dell'arte nel 1927, questa posizione trova conferma, sebbene l'indicazione siciliana si rivelerà infondata: «Inscription falsch ? Sizilien c. 1550».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Vincenzo Civerchio, sprovvisto di indicazioni bibliografiche. Sono considerate originali firma e data, si notano «vari piccoli guasti» e il restauro della cornice («tabernacolo completamente restaurato»).

Nonostante questa vicenda critica, il dipinto trova ancora un posto in un libro privo di intenti scientifici, fra le opere di Vincenzo Civerchio, ricalcando la didascalia della fotografia Alinari: «Palermo. Collezione Chiaramonte Bordonaro. S. Ambrogio in trono, ai lati due santi, in basso la famiglia Visconti»). L'opera è riprodotta accanto al politico della parrocchiale di Palazzolo sull'Oglio (Bombelli, 1957, pp. 28 e 42-43, figg. 16-17).

Il dipinto è attribuito a Ottaviano Cane da Gianni Romano. Lo studioso, che insieme a gran parte della pittura cinquecentesca piemontese, riscopre il pittore casalese, considera il dipinto Bordonaro «verosimilmente» una sua opera tarda. Del tutto nuova è anche l'identificazione dei santi: oltre ad Ambrogio, Evasio e Bonaventura (Romano, 1970, p. 58, nota 2).

Il dipinto è inserito fra le «opere già espunte dalla critica» nella monografia di Mario Marubbi su Civerchio. Non si hanno più notizie riguardo alla sua collocazione, quindi l'autore preferisce considerarlo «già a Palermo. Collezione Chiaromonte Bordonaro» (1986, p. 161).

51.

Tisi Benvenuto detto Garofalo 1481 – 1559⁶⁸⁹

Gesù nell'orto di Getsemani (firmato col garofano)

(£ 130)

tav. 54 x 43

[Galleria Grande muro nord 1° fila da sotto a destra del camino]

Comp[rato] a Torino per ½ Lug[lio] Brocchi nel 1895

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria («Garofalo») ed è anche visibile nella fotografia Alinari della galleria. È esposto fra i dipinti di piccolo formato del primo ordine, accanto al *Sant'Ambrogio* (n. 50) e al numero successivo (n. 52).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito alla scuola ferrarese del Cinquecento. Vi è una «fenditura verticale». Per Briganti la stima è lievemente da ribassare.

⁶⁸⁹ Cancellato, a penna: 'Maniera'.

52.

Tintoretto Jacopo Robusti (1512 – 1594)

*Eliseo che dispensa i pani*⁶⁹⁰

(£ 220)

tela 46 x 38

[Pratameno]

Comp[rato] a Basilea da Schilling Kellermann & Newmann nel 1886. Bozzetto dell'affresco nella scuola di S. Marco a Venezia. Proviene dalla collez[i]one Ant[onio] Maeglin Zio di Shilling

Bibliografia: M. Pittaluga, *Il Tintoretto*, Bologna, Zanichelli, 1924; R. Pallucchini – P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano, Alfieri-Electa, 1982;

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria («Tintoretto») ed è anche visibile nella fotografia Alinari della galleria. È esposto fra i dipinti di piccolo formato del primo ordine, accanto al *Cristo al Getsemani* del Garofalo (n. 51) e al numero successivo (n. 53).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 10, Alinari n. 19922).

La nota del catalogo del collezionista è particolarmente imprecisa: secondo lui, il dipinto sarebbe il «bozzetto» di Jacopo Tintoretto, preparatorio alla scena con la *Moltiplicazione dei pani di Eliseo*, nella Scuola Grande di San Marco a Venezia, dipinta ad affresco. Il pittore veneziano ha trattato questo tema solo nella Scuola Grande di San Rocco, dove peraltro ha operato su tela: pertanto c'è da credere ad un *lapsus*. Anche l'indicazione iconografica corretta è stata inopportunitamente trasformata: si tratta di una *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Cristo, non di Eliseo, come aveva segnato in una redazione precedente.

Il dipinto è giustamente considerato una «copia seicentesca» della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* della Sala Grande Superiore della Scuola Grande di San Rocco, dipinto da Tintoretto a Venezia da Mary Pittaluga (1924, p. 254). La menzione è ricordata, con la precisazione che nella copia Bordonaro si riscontra «qualche variante», da Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi (1982, I, n. 352, p. 205). Nel dipinto Bordonaro mancano effettivamente una grande figura femminile, isolata nel paesaggio, alcune teste e un albero, che si trovano invece all'estrema destra della composizione veneziana.

Più che dal telero di Tintoretto, la copia sembra derivare dalla stampa dell'incisore augustano Lucas Kilian eseguita nel 1602, sebbene qui la fedeltà all'originale sia massima (Hollstein, XVII, n. 13, p. 9).

53.

Scuola Senese del Sec. XIV

Madonna con bambino in trono e due Santi Pietro e Paolo

(£ 315)

⁶⁹⁰ Cancellato, a penna: al posto di «Eliseo»: «Gesù»; al posto di «dispensa»: «moltiplica»; dopo «pani»: «ed i pesci».

(tav. 76 x 44)

[Galleria Grande muro sud 2° fila accanto al Civerchio]

Comp[rato] a Roma nel 1886 alla vendita Mariangeli che vedea la firma di Simone Memmi nel rolo che tiene il bambino in mano

Il dipinto si può identificare nel «Quadro in tavola dipinto a tempera fondo oro, rapp: la Madonna in trono col Bambino ed ai lati le figure di S. Pietro e di S. Paolo: con cornice di legno stile bizantino. Scuola antica m. 0,97 per 0,49» della vendita di Mariangeli del 1886 (*Catalogo della vendita di oggetti antichi* cit., Roma 1886, n. 468, p. 43). Il collezionista ha anche riportato, nel catalogo della vendita di sua proprietà, il prezzo a cui ha acquistato il dipinto, che corrisponde a quello segnato nel catalogo della sua collezione: «315». Ha inoltre aggiunto: «firmato Simon Memmi».

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria («Simone Memmi») ed è anche visibile nella fotografia Alinari della galleria. È esposto fra i dipinti di piccolo formato del primo ordine, accanto alla *Moltiplicazione* tintorettesca (n. 52) e al numero successivo (n. 54).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito alla scuola fiorentina di inizio Quattrocento.

54.

Fiorentino Pier Francesco fiori 1500

Madonna in adoraz[ione] del bambino e Angioli

(£ 700)

tav. 47 x 37

[Galleria Grande muro sud 1° fila da sotto]

[accanto Civerchio]⁶⁹¹

Comp[rato] in Roma nel 1896 Vend[ita] Orsini ove era attribuita a Scuola di Filippo Lippi. L'attribuz[ione] al Fiorentino è di Berenson (ma non trovo nel Bryan né nel Arch[ivio] Storico dell'Arte, né nel Morelli né altrove nome di tal pittore. Neppure nel Sciat [?], nel Berenson, Ticozzi, Cavalcaselle

[Nota X]

V. Catal[ogo] Gallerie di Siena. questa attribuz[ione] a Pier F[rance]sco Fiorentino è confermata nell'Arte anno 1906 pag. 480.

Bibliografia: *Florentine* 1900 e 1909; Van Marle, XIII, 1931; *Italian Pictures* 1932 e 1963.

Il collezionista acquista il dipinto dalla raccolta del principe Orsini nel marzo 1896, come opera di scuola fiorentina del Quattrocento: è descritto come «Vierge Marie (mi-figure), l'Enfant Jésus et deux anges. Fonds et nimbes dorés, gravés. Peinture à la détrempe sur bois. Cadre doré», di misure quasi

⁶⁹¹ A matita

corrispondenti al catalogo: 43 x 36 cm (*Catalogue des objets d'art et d'ameublement*, cit. 1896, p. 36, n. 263).

Il dipinto è poi incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 13 nella lista). Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria («Filippo Lippi») ed è anche visibile nella fotografia Alinari della galleria. È esposto fra i dipinti di piccolo formato del primo ordine, fra due tavole cuspidi trecentesche (nn. 52 e 54). Il dipinto è fotografato anche da Lisa Bordonaro, come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie».

L'attribuzione è merito di Bernard Berenson, il cui parere è registrato il 24 ottobre 1897 dal collezionista, nelle «Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri». La «Madonna con bambino e Angeli comprata dal P[rinci]pe Orsini attribuita a scuola di Filippo Lippi» diventa un'opera di «Pierfrancesco Fiorentino». Quello di Pier Francesco Fiorentino è uno dei tre nomi, insieme a Raffaele Botticini e Cesare Magni, per i quali il collezionista chiede informazioni a Berenson nel novembre del '97, in quanto «non citato dal Bryan».

Una fotografia del dipinto si conserva a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, nella cartella 'Fotografie di viaggio'. Sul retro, si trova una scritta a penna del collezionista: «Set[tembre] 1899 – veduta Madonna e bambino simile nella Galleria Comunale di Gubbio senza attribuzione di autore», poi, in un secondo momento, arriva la continuazione: «La rividi poi in Sett[embre] 1909 alla mostra di arte antica a Perugia» Sempre a penna è la precisazione: «Quadro comprato in Roma nel 1896 alla vendita Orsini ove figurava in catalogo per Filippo Lippi. Berenson lo attribuisce a Pier Franc[e]sco Fiorentino». Infine, a matita: «Altro quadro simile al presente ossia una replica possiede (Ott[obre] 1907) in Firenze il mercante Pacini che a detta di un Professore afferma essere opera di fra Diamante di Prato?».

Insieme solamente ai *Santi Nicola e Rocco* di Botticini, è uno dei due dipinti della collezione che compare nella seconda edizione dei *Florentine Painters*, con attribuzione a Pier Francesco Fiorentino (*Florentine* 1900, p. 134). La menzione affrettata della seconda edizione («Two Madonnas»), che va probabilmente interpretata come una svista che aggiunge un'altra opera non identificabile in collezione, viene corretta nella terza edizione: «54. Madonna and Angels» (*Florentine* 1909, p. 170). Nel blocchetto di appunti ai Tatti del 1897, erano infatti state elencate due opere, sotto il nome di «P. F. Fiorentino»: una semplice «Madonna» e una «Madonna adoring Child held up by angels». Sotto, è la precisazione: «list». A partire dall'edizione degli indici del 1932, il dipinto passa nel catalogo dello pseudo-Pier Francesco Fiorentino. L'iconografia è chiarita ulteriormente in seguito, sebbene cada il numero di inventario, in «Madonna adoring Child and two Angels » (*Italian Pictures* 1932, p. 452; *Italian Pictures* 1963, v. I, p. 174).

Come ricorda il senatore nella nota del suo catalogo, l'attribuzione è «confermata» in una nota bibliografica de 'L'arte' (1906, IX, p. 480).

È l'unica fotografia fra le quaranta che il senatore invia a Salomon Reinach che non viene incisa e pubblicata in uno dei sei tomi del suo repertorio (cfr. *Salomon Reinach, conservatore dei Musées Nationaux (1905 – 1907)*: sono già tempi di decrescita, per la fortuna critica dello pseudo-Pier Francesco, esuberante a fine Ottocento.

L'inclusione nelle liste di Berenson è ripresa alla lettera nel repertorio di Raymond van Marle (XIII, 1931, p. 455).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è valutato il doppio di quanto stimerà Briganti.

La composizione di questo dipinto è nota in diverse repliche. Il dipinto di Gubbio visto dal collezionista nel 1899 e nel 1907 alla 'Mostra di Arte Antica Umbra' a Perugia è un'*Adorazione del Bambino con San Giovannino* effettivamente molto simile al dipinto Bordonaro (cfr. Van Marle, XIII, 1931, p. 440, fig. 294). Più difficile sono da identificare il dipinto posseduto nel 1907 dal «mercante Pacini» a Firenze e il «professore» che attribuisce il dipinto a Fra' Diamante.

Le condizioni di conservazione del dipinto Bordonaro sono compromesse da uno strato di sporcizia e da ridipinture estese in vari punti, in particolare nei volti e nei capelli degli angeli. Le aureole della Madonna e degli angeli sono vistosamente ridorate. La qualità del dipinto non sembra derogare dagli *standards* di produzione della bottega fiorentina dello psuedo-Pier Francesco, verso gli anni quaranta del Quattrocento, in dipendenza dai modelli di Filippo Lippi.

55.

*Pesellino Giuliano 1367 † 1446*⁶⁹²

Parto della Vergine

(£ 100)

tav. 25 x 20

[Galleria Grande muro ovest 1° fila a sin. della porta entrando

*[Gall. Picc. Muro EST]*⁶⁹³

Comp[rato] a Firenze nel 1892 da Adolfo Baldi. I coniugi Berenson credon possa anco essere un Pesellino. Adolfo Venturi lo crede pure Pesellino

Il dipinto non compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, né nella fotografia Alinari della galleria. È probabilmente esposto in galleria, a sinistra della porta che conduce nella piccola galleria (come specifica l'inventario A), solo dal 1898: va a occupare il posto della *Crocifissione* attribuita a Giotto (n. 59). Berenson infatti non lo vede nel corso della prima visita (1897); al contrario, nella seconda (1908), quando è accompagnato dalla moglie, sancisce l'attribuzione annotata dal senatore. Anche al passaggio di Venturi viene confermata l'iscrizione a Pesellino.

Nel 1907, alla seconda visita di Berenson, il dipinto viene declassato a opera di scuola. Una nota conservata ai Tatti è particolarmente rivelatrice dell'inserimento stretto ancora entro il *corpus* peselliniano: «Cf. Highnam predella». L'opera a cui si riferisce lo studioso è l'*Annunciazione* della collezione di Herbert Parry, a Gloucester, Highnam Court, passata al Courtauld Institute of Art grazie al lascito di Mark Gambier-Parry nel 1966 (P.1966.GP.313), pubblicata proprio da Berenson nel 1905 (*Una Annunciazione del Pesellino*, in 'Rassegna d'Arte', V, 3, 1905, pp. 42-43; la provenienza è anche segnalata nel retro della foto ai Tatti (inv. F197.5.20).

Il dipinto è fotografato da Lisa Bordonaro, figlia del collezionista, forse solamente una volta che il collezionista ha compreso l'importanza di questo suo dipinto, al seguito delle visite dei conoscitori. Anche nel cartoncino che conserva la foto, il collezionista scrive, sostituendo il nome di Zanobi Strozzi: «riconosciuto per Pesellino da Berenson e altri». Non ha però chiaro che l'artista a cui si

⁶⁹² Cancellato, a penna: 'Zanobi Strozzi (1412 – 1468)

⁶⁹³ A matita

riferiscono i Berenson e Venturi non è «Giuliano» d'Arrigo, detto il Pesello (1367 – 1446) – personalità ancora oggi nota quasi esclusivamente per via documentaria – ma il nipote, suo allievo, Francesco di Stefano, detto il Pesellino (1422 – 1457). Un confronto che non lascia adito a dubbi, per quanto riguarda l'inserimento dell'opera nel *corpus* di Pesellino, si può istituire con il *Martirio dei Santi Cosma e Damiano*, oggi alla Galleria degli Uffizi (inv. 8355): la donna alle spalle di Maria del dipinto Bordonaro ha la stessa espressione malinconica di uno dei fratelli dei santi, alla destra del governatore romano, nello scomparto di predella fiorentino. Il risalto spaziale dei personaggi, nel dipinto Bordonaro – la balia in primo piano, a far da quinta alla scena; la donna in piedi alla sinistra di Maria, che è una sorta di cariatide consolatrice, nei momenti di tensione che seguono il parto – genera un'atmosfera di compostezza, da far pensare alle più riuscite composizioni di Pesellino (cfr. anche il *Miracolo di Sant'Antonio da Padova*, sempre dalla stessa predella smembrata, agli Uffizi) e ai suoi alti riferimenti culturali (Masaccio alla cappella Brancacci; Beato Angelico, Filippo Lippi). È un momento ancora giovanile per il pittore, dove ancora c'è spazio per solcature nei panneggi, simili a quelle del San Francesco nella scena delle *Stigmate* dello scomparto di predella al Louvre (inv. 418). Come riferimento cronologico, va infatti considerata la *Pala del Noviziato* da cui provengono i tre scomparti citati: eseguita per una cappella Medici nel noviziato di Santa Croce, la *Madonna con Bambino fra i Santi Cosma e Damiano, Francesco e Antonio da Padova* (oggi agli Uffizi) è opera di Filippo Lippi, mentre la predella venne affidata al giovane Pesellino (1445 circa).

56.

Gaddi Taddeo (1300 ? – 1366)

Gesù morto pianto dalle Marie e da due apostoli

(£ 125)

tav 28 x 18

[Pratameno]

Comp[rato] a Bibbiena nel 1893⁶⁹⁴ da Luigi Parrini⁶⁹⁵

Il dipinto dovrebbe essere identificabile nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, nella tavola cuspidata indicata come «Scuola di Giotto», ma è fuori campo nella fotografia Alinari della galleria. È quindi esposto a sinistra della porta che conduce nella piccola galleria, accanto al numero precedente e dopo il numero successivo.

[pag. 6]

57.

di Simone Memmi sec. XIII⁶⁹⁶

Vergine in trono con Bambino adorato da 4 Santi⁶⁹⁷

(£ 200)

tav. 95 x 49

[Galleria Grande muro sud 2° fila da sotto accanto porta gall. Picc.]

⁶⁹⁴ A matita

⁶⁹⁵ A matita

⁶⁹⁶ Cancellato, a penna: 'Scuola Senese'.

⁶⁹⁷ Cancellato, a penna: 'non Santi ma Santi e Angeli'.

Comp[rato] 1894 Firenze da Ciampolini provenienza M[arche]se Franzoni⁶⁹⁸

Bibliografia: L. Pisani, *Pittura tardogotica a Firenze negli anni Trenta del Quattrocento: il caso dello Pseudo-Ambrogio di Baldese*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 45, 2001, pp. 1-35.

Nel saggio ipotizzo che la provenienza esatta fosse quella iniziale, poi cancellata dal collezionista: cioè Roma, vendita Mariangeli.

Per Sestieri (1950), il dipinto è di «scuola fiorentina» del Trecento. Non è precisata l'identità dei «quattro Santi», bensì la forma cuspidata della tavola («ad arco acuto nella parte superiore»).

Grazie alla descrizione dell'inventario di Sestieri, si può riconoscere il dipinto in quello che si vede nella fotografia di interni della galleria: è esposto dopo una «fila» verticale di quadri di cui nella foto si vedono solo le cornici, a sinistra della *Madonna* di Pier Francesco Fiorentino (n. 54). Invece, nello schizzo di allestimento, è il dipinto indicato a destra della stessa opera, come «Simone Memmi».

Il dipinto esce dalla collezione in una data imprecisata e viene pubblicato da Linda Pisani nel 2001 (L. Pisani, 2001, p. 25, fig. 36 a p. 29 e nota 56), come opera del 'Maestro della cappella Bracciolini', un anonimo pistoiese attivo fra il 1380 e il 1420, di cui l'autrice si era occupata anche in precedenza (Eadem, *Il 'Maestro della Cappella Bracciolini': proposte per l'attività giovanile e precisazioni sulla cronologia*, in 'Antichità viva', XXXVI, 5-6, 1997, pp. 72-81). L'opera è segnalata «in una collezione privata» ma «proviene dalla collezione palermitana Chiaromonte Bordonaro». La Pisani nota anche che le «fattezze erculee» del Bambino nel dipinto già Bordonaro producono uno scarto in senso masaccesco del pittore, che si era formato sulla scorta dei modelli di Lorenzo Monaco all'inizio del Quattrocento. Il dipinto è chiaramente identificabile nel n. 57 della collezione grazie al confronto con la fotografia Alinari della galleria e nella foto di Luigi Bordonaro seduto in un divano: proviene dalla sua quota.

Poco dopo, il dipinto passa in vendita a una mostra newyorchese della galleria londinese di Samuel Dickinson (*Early Italian Paintings*, 2 maggio – 10 giugno 2005, senza catalogo, immagine e informazioni tratte dal sito della galleria). Rispetto al catalogo del senatore, le misure sono sensibilmente diverse per quanto riguarda l'altezza: 106 x 49,5 cm (Dickinson) *versus* 95 x 49 cm; probabilmente il senatore non considera la carpenteria.

Successivamente, passa in una collezione privata fiorentina, dalla quale viene rubato e poi ritrovato dai Carabinieri: di questa informazione sono in debito con Giacomo Guazzini (2012), del quale si può ora vedere *Nuove tracce per il Maestro della cappella Bracciolini, umorista del Tardogotico pistoiese*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Quattrocento*, a cura di E. Testaferrata – G. Guazzini, Pistoia, Gli Ori, 2013, pp. 9-37).

Il dipinto è poi esposto alla mostra *La memoria ritrovata*, catalogo della mostra (Cagliari, Spazio San Pancrazio, 15 ottobre 2015) a cura di M. Minoja, 2015 [non ancora al Kunst]

58.

Allegretto Nuzi Sec[olo] XIII⁶⁹⁹

Cristo in croce fra le Marie

⁶⁹⁸ Cancellato, a penna, sotto 'Firenze': 'Roma' e, sotto, 'Vend[ita]'.

⁶⁹⁹ Cancellato, a penna: 'Scuola di Giotto'.

(£ 250)

Tav 61 x 32

[Pratameno]

Comp[rato] a Firenze nel 1888 da Teresa Seriani (Lo credo di Allegretto Nuzi. V. Venturi Storia dell'Arte vol V pag. 841 e Arte 1906⁷⁰⁰

[Nota 1]

il N° 58 attribuito al Nuzi. Vedi Venturi Storia dell'Arte vol V pag. 841 ove è riprodotto il quadretto della Galleria di Berlino molto somigliante al mio di che ebbe convenire il Venturi⁷⁰¹

Il dipinto non compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, né nella fotografia Alinari della galleria.

Il pannello è fotografato da Lisa, figlia del collezionista, in uno scatto che comprende anche la cornice e la carpenteria. Lungo il margine inferiore è affisso un cartellino con iscritto il nome dell'autore.

Il «quadretto della Galleria di Berlino molto somigliante al mio», che il senatore trova nella *Storia dell'arte italiana* di Venturi (V, fig. 667, p. 841 – profilo sul pittore alle pp. 839-853), è un'anta del dittico oggi alla Gemäldegalerie (inv. 1076, 1078), firmato nello sportello sinistro, con la *Madonna fra i santi Bartolomeo e Caterina d'Alessandria* (cfr. M. Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe Italienische Malerei*, Berlin 1988, n. 1, pp. 1-4, figg. 1-2 a pp. 230-231). Non si hanno ulteriori riscontri del fatto che Venturi «ebbe a convenire» con l'attribuzione avanzata dal senatore.

Il rimando in catalogo al fascicolo del 1906 della rivista 'L'arte', molto frequentata dal senatore («Arte 1906»), è probabilmente un *lapsus*, in quanto si riferisce probabilmente alla segnalazione del Pier Francesco Fiorentino, già ricordata nella scheda relativa (n. 54): lo conferma il «480» cancellato in nota, che è il numero della pagina in questione.

Nel 1908, nel corso della sua seconda visita, Berenson nota il dipinto e lo include in una *short list* di opere in collezione che menziona sotto il nome di Lorenzo di Niccolò: è la «58. Crucif[ixion] Above w[ith] John and Mary. Pelican above» (cfr. *Ancora Berenson e il problema Civerchio*).

Il confronto del senatore, avallato da Venturi, fornisce ancora oggi buoni argomenti per la comprensione dell'opera: sono identiche la sagoma del Cristo in croce e l'espressione di dolore della Madonna. Tuttavia, alcune varianti sconsigliano di seguire questa strada per l'attribuzione: i personaggi della *Crocifissione* Bordonaro hanno un impianto più solido, rispetto ai tipi gentili e esili del mondo di Allegretto. I modi del pittore si avvicinano invece più decisamente a quelli di Matteo di Pacino, un raro maestro fiorentino su cui ha insistito Luciano Bellosi, proponendo di identificarlo nell'anonimo 'Maestro della Cappella Rinuccini' costruito da Richard Offner (cfr. *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz',

⁷⁰⁰ Dalla parentesi in poi, a matita.

⁷⁰¹ Cancellati, a penna: 'figurava', sotto 'Venturi'; 'anno', sotto 'vol. V'; '480', sotto '841'; 'nella Bibliografia', sotto 'ove è riprodotto'.

XVII, 2-3, 1973, pp. 179-194, ora ripubblicato in *“I vivi parean vivi”*. *Scritti di storia dell’arte italiana del Duecento e del Trecento*, annata di ‘Prospettiva’, 121-124, 2006, pp. 376-385).

59.

Tomaso di Lapo detto Giotto

Gesù in croce frai ladroni pianto dalle Marie

(£ 1000)

tav. 66 x 59

[Sala Piatti moreschi muro nord]

[Galleria Grande muro sud sopra porta Gall. Picc.]⁷⁰²

Comp[rato] in Firenze da Adolfo Baldi nel 1892

Il dipinto è identificabile, nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, nello scomparto segnalato come «Giotto», accanto alla porta che conduce nella piccola galleria. Non è visibile nella fotografia di interni Alinari, perché fuori campo. Subisce poi un primo declassamento, quando viene ritirato nella «Sala dei Piatti moreschi» e successivamente riguadagna posto in galleria, come sopraporta, al posto del polittico di Giovanni di Paolo (n. 70) – due spostamenti successivi alla morte del senatore.

Non si hanno notizie riguardo a precedenti attribuzioni, ma è probabilmente per via di un confronto con la *Crocifissione* ad affresco nella lunetta del chiostrino di Santa Maria Novella che si produce un collegamento con la pittura di Giotto. La sensazione è che si tratti di un riferimento antiquariale, che il collezionista non mette in discussione.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l’Elenco dell’8 agosto 1897 (n. 11, Alinari n. 19908).

Un’incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 178). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Giotto (?). Jésus en croix entre les larrons».

Il dipinto è segnalato in nota da Raymond van Marle (III, 1924, p. 559, nota 1), con un numero di inventario, «no. 43», visibile nella fotografia Alinari e che corrisponde a un’inventariazione precedente al catalogo del 1898. Questa «Crucifixion with many figures» è assegnata alla scuola di Agnolo Gaddi e accostata («sooner resembling», rispetto a una serie di dipinti citati in precedenza) agli affreschi del Duomo di Prato e a un’*Annunciazione* del Museo di San Marco (inv. 5).

Una fotografia Alinari si trova a casa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, nell’album.

Due fotografie Alinari si trovano nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (Mal. Got. 14394 e 180096). Il cartoncino della prima, in buono stato di conservazione, presenta una scritta a matita «Jacopo Avanzi», in seguito barrata e sostituita con «Bologna, XIV sec». Nel cartoncino della seconda, visibilmente arrossata, si legge un parere più vicino alla didascalia Alinari: «zu Giotto».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto rimane attribuito a Agnolo Gaddi, cambiano vistosamente le misure («0,95 x 0,49» *versus* i 66 x 59 cm del catalogo del senatore) ma lo studioso sconfessa il

⁷⁰² Cancellato, a matita.

riferimento: «l'indicazione del Van Marle, non accolta da altri studiosi, non appare sicuramente accettabile». È chiaro che «molte figure hanno subito restauri nel viso».

Due fotografie Alinari del dipinto si conservano nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 32234, 32235). Nel retro di una di queste (inv. 32234), una scritta del 1943 ricorda la citazione di Van Marle («VM. 3: 559, n. 1 (sch. of Agnolo Gaddi) (43)»). Un'ipotesi successiva di Zeri è invece formulata sotto: «Ps[eudo] Amb[rogio] di Bald[ese] ? (Zeri, 4/63)». È un'indicazione che risale ai tempi in cui lo studioso ragionava sul pittore, ma nelle sue aggiunte al catalogo dell'anonimo, pubblicata a stampa in quell'anno, non figura il dipinto Bordonaro (F. Zeri, *La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo*, in 'Bollettino d'Arte', 48, 1963, pp. 245-258, in part. pp. 247-248 e nota 8).

La leggibilità del dipinto è fortemente compromessa dai numerosi rifacimenti, riscontrati anche da Sestieri, che giudicava il dipinto dal vero, ma evidenti anche nella fotografia Alinari. La parte inferiore della figurazione, dalle teste dei dolenti in primo piano in giù, sembra addirittura interamente apocrifia. Per queste ragioni, mancando una conoscenza diretta dell'opera, è sconsigliabile pronunciarsi in merito all'autografia, né è da escludere la possibilità di una completa falsificazione.

60.

Ignoto (Scuola Umbra) Sec[olo] XIV⁷⁰³

Madonna con bambino in campo di fiori⁷⁰⁴

(£ 55.65)

[Galleria Grande muro sud 1° fila accanto porta Galleria piccola]

[Quinto posto (?)⁷⁰⁵

Comp[rato] in Roma nel 1882 vend[it]a De Poletti Luigi antiquar[io]

Il dipinto è identificabile, nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, sopra la *Crocifissione* di Giotto (n. 59), segnalato come «Madonna Umbra», accanto alla porta che conduce nella piccola galleria. Non è visibile nella fotografia di interni Alinari, perché fuori campo.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a «Scuola fiorentina» della fine del Trecento. Si forniscono le dimensioni: 0,65 x 0,50. Sia la tecnica («a olio su tavola»), sia il referto sullo stato di conservazione («Aureole recenti e così le altre decorazioni in oro. Vari restauri qua e là diffusi in tutto il quadro ne hanno alterato il carattere primitivo») non lasciano presagire nulla di buono.

61.

Scuola Senese ? Sec. XIV

Madonna e bambino

(£ 400)

tav. 51 x 58

[Galleria Grande muro sud a sinistra del Civerchio]

⁷⁰³ Il numero romano 'I' è stato cancellato.

⁷⁰⁴ Cancellato, a penna: 'd'oro e'.

⁷⁰⁵ Cancellato, a matita.

[accanto porta picc. Gall.]⁷⁰⁶

Comp[rato] in Roma nel 1896 Vend[ita] Orsini (Berenson lo crede Scuola dell'Angelico)

Il dipinto si può identificare in questa voce di inventario del catalogo della vendita Orsini: «École de Sienne – Commencement du XV^e siècle. La Divine Mère (demi-figure), la tête couverte d'un manteau bleu, soutient de la main gauche l'Enfant Jésus. Fond et nimbes dorés, graves. Peinture sur bois cintré dans le haut. Cadre doré». Le misure corrispondono: 51 x 59 cm (*Catalogue des objets d'art et d'ameublement*, cit. 1896, p. 37, n. 268).

Il dipinto è identificabile, nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, segnalato come «Madonna Fiorentina 1400». Non è visibile nella fotografia di interni Alinari, perché fuori campo.

Il dipinto è inserito nella lista di «Fotografie di Quadri della Galleria C. Bordonaro» ultimata dopo il 1906: il nome del fotografo è «Pratameno», cioè «Ciccio», come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie». È quindi il genere del senatore a cimentarsi nell'esecuzione di fotografie dei dipinti in galleria. Il

Durante la seconda visita di Berenson (1908), il collezionista registra l'opinione secondo cui il dipinto sarebbe di «Scuola dell'Angelico», che trova esatto riscontro nelle note di lavoro ritrovate ai Tatti: «Sch[ool of] Angelico. 61. Madonna».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Andrea di Giusto. Il referto sullo stato di conservazione rivela: «gravi mancanze nel fondo d'oro. Piccoli guasti nel retro. Aureole restaurate».

Come mi suggerisce Aldo Galli, il dipinto si può attribuire a Giovanni di Francesco Toscani (da ultimo, sul pittore, si può vedere proprio la scheda di A. Galli, in *The Alana Collection, II: Italian Paintings and Sculptures from the Fourteenth to Sixteenth Century*, a cura di M. Boskovits, Firenze, Centro Di, 2011, pp. 135-139, oltre allo storico articolo di L. Bellosi, *Il Maestro della Crocifissione Griggs. Giovanni Toscani*, in 'Paragone', XVII, 193, 1966, pp. 44-58).

62.

Jacopo Del Sellaio Sec[olo] XV 1442 – 1493

La Nascita tondo grande)

£ 1800

tav. diam. 113

[Galleria Grande muro sud 2° fila vicino porta Galleria Piccola]

Comp[rato] a Firenze nel 1892 da Venturini accompagnato da un certificato dell'accademia che dice esser il quadro del Ghirlandajo. L'attribuz[i]one al Sellaio è di Berenson

Bibliografia: H. Mackowsky, *Jacopo del Sellaio*, in 'Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen', 1899, pp. 192-202 e 271-284; M. Logan, recensione a H. Mackowsky, *Jacopo del Sellaio*, in 'La Revue archéologique', XXXV, 1899, pp. 478-481; *Florentine* 1909; Reinach, III,

⁷⁰⁶ A matita.

1910; Van Marle, XII, 1931; *Italian Pictures* 1932 e 1963; H. P. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli painter of Florence*, [1908], [a cura di C. Caneva], Firenze, S. P. E. S., 1987

Il dipinto è identificabile, nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, con il grande tondo al centro segnalato come «Madonna e S. Gius[eppe] in adorazione del Bambino». È visibile nella fotografia di interni Alinari: un intero segmento di parete è stata allestito ponendo questo dipinto al centro di un sistema di *pendants*.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 12, Alinari n. 19938).

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di 'Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri', del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Tondo grande att[ribuito a] Ghirlandajo La Nascita»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «Jacopo del Sellaio fiorentino. Scolaro di Fra Filippo Lippi, ignoto al Bryan (vedi Abecedario Pittorico) Orlandi».

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, è la «Nativity» di «Jacopo del Sellaio» accanto a cui sta la solita scritta, successiva, relativa all'inserimento dell'opera negli indici: «listed». Nello stesso foglietto, è menzionata un'altra *Madonna con Bambino* (n. 112), che per Berenson è del Sellaio.

È l'ultima opera – l'unica fra quelle italiane a esser fuori di Firenze – che compare nel catalogo di Jacopo del Sellaio stilato da Hans Mackowsky in calce al suo articolo su Jacopo del Sellaio (1899, n. 50, p. 284). La fotografia Alinari è riprodotta quasi a piena pagina. Non sono rese note le dimensioni, ma si nota la vicinanza della Madonna nel dipinto Bordonaro con la Maddalena nella *Crocifissione* della chiesa di San Frediano e ci si attesta, per la cronologia, sugli anni settanta del Quattrocento (sulla quale cfr., per una trattazione recente, N. Pons, *Una predella e altre cose di Jacopo del Sellaio*, in 'Paragone', XLI, 23 (487), 1990, pp. 46-52, tavv. 38-40 e I).

In una recensione datata novembre 1899, Mary Logan, non ancora sposata Berenson, sottolinea piccata come Mackowsky «venu l'automne dernier à Florence, il a reçu de moi une copie de la liste des oeuvres que nous attribuions, M. Berenson et moi, à Jacopo del Sellaio ; j'ai extrait cette liste de nos carnets de voyages, qui représentent des années de patientes recherches. Cette liste comprenait notamment la *Nativité* de Palerme, qu'il a reproduite», oltre a diverse altre opere (Logan, 1899, p. 478).

A partire dall'articolo sul 'Jahrbuch', Mauceri ricorda brevemente il tondo, in una notizia apparsa su 'L'arte' relativa in generale alla collezione Bordonaro (*Notizie della Sicilia. La collezione Bordonaro*, in 'L'Arte', III, 42, 1900, p. 340, vedi anche capitoletto *Una notizia dalla Sicilia di Enrico Mauceri*).

Nel catalogo delle opere di Botticelli e degli allievi, redatto da Herbert Percy Horne come appendice al suo volume del 1908, ma pubblicato solo nel 1987 dallo Studio per Edizioni Scelte, il tondo Bordonaro è ricordato come opera di Jacopo del Sellaio. Forse lo studioso, che conosce l'articolo sul 'Jahrbuch', in un primo momento non è convinto dell'autografia, ma ha poi cancellato la scritta «manner of» (H. P. Horne [1908] 1987, pp. 163-164).

Il dipinto compare nella terza edizione degli indici dei *Florentine Painters*, fra le opere di Jacopo del Sellaio: «62. Tondo: Nativity» (*Florentine* 1909, p. 184; senza numero di inventario a partire dalle *Italian Pictures* 1932, p. 527; *Italian Pictures*, 1963, I, p. 198).

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 275, n. 2), intelligentemente accostato a un altro tondo con un' *Adorazione del Bambino* di scuola botticelliana della collezione Ocampo a Parigi. La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Jacopo del Sellaio. La Vierge, l'Enfant et S. Joseph (Nativité)». La foto Alinari del dipinto è pubblicata anche da André Maurel, con indicazioni di poco conto in questo testo di carattere generale (Maurel 1911, fig. a p. 168).

Il dipinto è menzionato da Raymond van Marle (XII, 1931, pp. 381-382), in connessione con una serie di tondi dipinti da Jacopo del Sellaio che presentano affinità con il gruppo della Madonna in adorazione del Bambino nel dipinto Bordonaro (Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro; Firenze, Galleria Palatina). Rispetto a questi esempi, van Marle nota le varianti del tondo palermitano: «here there is no landscape but the ox and the ass are very much in evidence», oltre al San Giuseppe.

Nel catalogo del 1950, Sestieri ricorda una «cornice dorata in tempo recente» ed elenca le menzioni di Mauceri, Berenson e van Marle.

Il confronto istituito da Mackowsky con la *Crocifissione* di San Frediano è ancora oggi valido e fornisce un'occasione di correggere la datazione del tondo Bordonaro, da confermare a Jacopo del Sellaio. Una volta fissata infatti agli anni fra il 1490 e il 1493 la data della tavola in San Frediano (cfr. ancora N. Pons, *Una predella e altre cose* cit., p. 46), anche la *Natività* palermitana può trovare un suo posto nella produzione tarda del pittore, dove è lecito individuare anche l'intervento di collaborazione del figlio Arcangelo di Jacopo, che fra l'altro è incaricato anche di terminare la *Crocifissione* di San Frediano (cfr. N. Pons, *Arcangelo di Jacopo del Sellaio*, in 'Arte cristiana', 776, LXXXIV, 1996, pp. 374-388, sul punto p. 374). Sembra tuttavia di riconoscere più Jacopo che il figlio nel tondo Bordonaro, come si evince da un confronto con il frammentario *San Sebastiano* ritrovato sempre dalla Pons sul mercato, proveniente dalla chiesa del Carmine di Firenze e datato *post* 1486 (N. Pons, *La Pala del Sellaio per il Carmine: un ritrovamento*, in 'Antichità viva', XXIX, 2-3, 1990, pp. 5-10). Si ricava perciò, dai confronti avanzati, una datazione verso il 1490.

63.

*Gozzoli Benozzo Sec[olo] XV 1420 – 1498 (Scuola di Orgagna secondo Berenson⁷⁰⁷
[vicino a Jacopo Bellini già attribuito a Benozzo Gozzoli]⁷⁰⁸*

Madonna con Bambino

(£ 550)

tav. 62 x 42

[Galleria Grande muro sud 1° fila da sotto da porta Galleria Piccola]

Comp[rato] a Firenze nel 1892 dal Baldi Adolfo. Citato da Sortais (fra Angelico e Benozzo Gozzoli) p. 269 nell'elenco delle Opere di Benozzo.

Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, depositi

Bibliografia: *Florentine* 1909; Reinach, III, 1910; Maurel 1911; Van Marle, III, 1924; R. Longhi, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri. II*, in 'Paragone', 110, 1959 pp. 31-40 e 111, 1959, pp. 3-12; R. Longhi, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi*, in 'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939 – 1970, v. VII di Edizione delle opere complete di Roberto Longhi,

⁷⁰⁷ Redatto in un momento successivo.

⁷⁰⁸ A matita.

Firenze, Sansoni, 1974, pp. 85-101; R. Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, section III, vol. V: *The fourteenth century. Bernardo Daddi and his circle*, a cura di M. Boskovits – A. Labriola – M. Ingendaay Rodio, Florence, Giunti, 2001; F. Boggi – R. Gibbs, *Lippo di Dalmasio «assai valente pittore»*, Bologna, Bononia University Press, 2013.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria («Madonna e bambino. Benozzo Gozzoli») ed è anche visibile nella fotografia Alinari della galleria. È esposto a sinistra del tondo di Jacopo del Sellaio (n. 62).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 13, Alinari n. 19910). Anche nel cartoncino che protegge una foto Alinari, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie», il collezionista ha ripetuto l'oscillazione del catalogo: accanto a «Benozzo Gozzoli», come da didascalia Alinari, ha scritto: «ritenuto Scuola di Orgagna».

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 386), a piena pagina. La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Attribué à Benozzo Gozzoli. Vierge et Enfant».

[Vedere G. Sortais, *Le maître et l'élève. Fra Angelico et Benozzo Gozzoli*, Lille 1905, p. 269. BHR: Ca-ANG 312-5050]

È il dipinto che figura nella terza edizione dei *Florentine Painters* come «Madonna» fra le opere di «Andrea Orcagna and his brothers». (*Florentine* 1909, p. 162). Nel retro della fotografia Alinari del dipinto di sua proprietà, oggi consultabile ai Tatti (inv. 105088), Berenson ha annotato: «Andrea Orcagna? but sky and hands seem quattrocento».

La foto Alinari del dipinto è pubblicata anche da Maurel, con indicazioni di poco conto in questo testo di carattere generale (Maurel 1911, fig. a p. 166). In questo caso, vale in pieno la didascalia della foto: «Benozzo Gozzoli».

Il dipinto viene pubblicato da Raymond Van Marle (III, 1924, pp. 272-274, fig. 258), con illustrazione a piena pagina e attribuzione alla 'School of Giotto'. L'analisi rivela un apprezzamento e esprime giudizi sospettosi sullo stato di conservazione: «A very fine half-length figure of the Virgin with the Child, Who holds a little bird, will be found in the Chiaramonte Bordonaro Collection, Palermo. To a certain extent it reminds us of the one in Mr. Goldman's collection, New-York, but here the Sienese elements and the connection with Daddi's art are still more evident. The background of clouds is probably repainted; the Madonna's crown also seems an addition of later date».

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 27), il dipinto è attribuito a un «Maestro fiorentino seguace di Giotto». E si nota: «Le aureole sono riparate. Il fondo completamente ridipinto».

È l'unico dipinto della collezione Bordonaro a essere menzionato da Roberto Longhi, nel celebre articolo su *Qualità e industria in Taddeo Gaddi* (in 'Paragone', 109, 1959, con significativa variante nel titolo: *Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri. II*, in 'Paragone', pp. 31-40 e 111, 1959, pp. 3-12). L'opera è citata nel secondo articolo, in un passo dove si discute del catalogo di Maso di Banco: dopo aver saldato il nucleo centrale attorno agli affreschi di Santa Croce a Firenze e San Francesco a Pistoia coi trittici di Balbott e quello smembrato fra Chantilly, Budapest e Berlino, Longhi assegna a Maso opere in precedenza credute di Daddi, come il polittico di Berlino-Griggs e quello di Santo Spirito; qui si inserisce la «ridipinta 'Madonna' Chiaramonte-Bordonaro illustrata dal Bottari» (p. 6). È un'opera che non è illustrata nelle tavole della rivista.

[S. Bottari, *Storia dell'arte italiana. L'arte classica e medievale*, Messina-Milano, Giuseppe Principato, Fondazione Longhi [Gen.Manuali 78]

Il dipinto è invece riprodotto, a fianco della *Madonna con Bambino* di Maso di Banco della Gemäldegalerie di Berlino, nel volume *post mortem* delle opere complete di Longhi, per le cure, in parte, di Antonio Boschetto, e soprattutto di Miklós Boskovits, che si occupa di ampliare il materiale illustrativo (Longhi, 1974, in part. p. 96, tavv. 107a-b). Il confronto, impietoso, mostra chiaramente la distanza siderale fra le due opere, non ultimi i termini di conservazione: tanto è densamente volumetrico il dipinto di Berlino, quanto flaccido e ridipinto quello palermitano. La didascalia di Boskovits dell'opera Bordonaro è saggia: «Maso [e restauratore]».

Nell'introduzione al volume su Bernardo Daddi nel nuovo *Corpus of Florentine Paintings*, Boskovits sostiene una posizione antilonghiana di un Daddi autonomo da Maso di Banco, e cita in nota la *Madonna Bordonaro*, un'opera «completely repainted (and hence unsessable)», per la quale non esclude la paternità di Daddi (Boskovits, 2001, p. 11, nota 12).

Una fotografia Alinari del dipinto si conserva nella fototeca di Federico Zeri, oggi consultabile all'Università di Bologna (vedere), con attribuzione a Lippo di Dalmasio. Grazie a questo riferimento, l'opera è schedata da Flavio Boggi e Robert Gibbs nella loro monografia sul pittore, fra le attribuzioni respinte: «a nostro avviso, però, questo dipinto sembra un falso, risalente probabilmente al XX secolo» (Boggi – Gibbs, 2013, p. 185).

L'opera è acquistata dalla Regione Siciliana negli anni ottanta e viene logicamente destinata a Palazzo Abatellis, come attesta una scritta nel retro del cartoncino di una nuova fotografia del dipinto conservata nell'Archivio fotografico della Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo (neg. 1987). Nonostante ciò, non è mai stata esposta o presentata al pubblico, pertanto gli studi ignorano il passaggio – e oggi si conserva nei depositi della Galleria regionale palermitana. Grazie alla gentilezza di Gioacchino Barbera, mi è stato possibile studiare il dipinto dal vero.

Un intervento conservativo databile agli anni in cui il dipinto era ancora in collezione, ha predisposto alcune veline sulla superficie pittorica, nel manto della Vergine e negli angoli in alto. Sul retro della tavola, che presenta una leggera incurvatura, è una scritta: «Sano ?», in alto a sinistra. Per il resto la superficie pittorica è sorprendentemente omogenea, a parte poche lacune nelle aureole.

Se pure un lacerto di pittura dovesse sottostarvi, questa *Madonna con Bambino* è un prodotto pressoché integrale della fine dell'Ottocento, in linea con le attese dei collezionisti a caccia di primitivi per le botteghe antiquarie fiorentine. L'abilità del falsario è alta, se pensiamo a quanto riesce a costeggiare da vicino i profili allungati giotteschi e orcagneschi, le vivacità dei Bambini, la dolcezza del volto della Vergine. Meno accurata è la finzione nelle aureole, dove svariate sono le sgrammaticature e le libertà, o nella corona, dove gli intarsi sono di una povertà impossibile nel Trecento. Il cielo è espressamente ispirato alle redazioni fiorentine quattrocentesche, da Pollaiolo e Baldovinetti in giù e l'aporia abbastanza stonata ha messo quantomeno in guardia tutta la critica precedente, mai alle prese con il dipinto dal vero, a eccezione di Berenson, che non a caso la escludeva dalle sue liste, e da Sestieri.

64.

Longhi Luca (1507 – 1580)

Madonna Bambino S. Gius[eppe] e S.ta Caterina

(£ 300)

tav. 59 x 48

[Sala Piatti moreschi muro Est]
[Galleria Grande muro nord 2° fila da sotto accanto Neri di Bicci]⁷⁰⁹

Comp[rat]o in Amsterdam nel 1888 da Goidstikker e Morpurgo Negoz[ian]ti

Bibliografia: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, V: *La pittura del Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1932; G. Viroldi, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara pittori ravennati (sec. XVI-XVII)*, Ravenna, Longo, 2000;

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria («Sacra Famiglia. Luca Longhi») ed è anche visibile nella fotografia Alinari della galleria. È esposto a sinistra della pala di Civerchio (n. 50).

Berenson, nel retro della fotografia da lui posseduta (inv. 125228) e in una nota di lavoro del 1908, si esprime in favore di Barbara Longhi. Il dipinto è considerato «filed» ed è specificata solo la città come luogo di conservazione («Palermo»).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 14, Alinari n. 19916).

È quindi menzionato nel catalogo delle opere di Luca Longhi da Adolfo Venturi (1932, p. 704, nota 1).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Longhi e si notano «lievi mancanze di colore». Per Briganti, il valore del dipinto è quasi da dimezzare, rispetto a quanto stima Sestieri.

È inserito fra le opere non reperite nel catalogo di Giordano Viroldi (2000, n. 170, p. 229). Lo studioso riferisce che «gli eredi [Chiaramonte Bordonaro], interpellati in proposito, dichiarano che l'opera non è più in loro possesso. Gli stessi affermano di non conoscerne l'attuale collocazione». L'analisi elaborato sulla «modesta foto» Alinari è tuttavia condotta con cura: «Lo schema dell'immagine risale a modelli di fonte emiliana e parmense. La sua cultura indica una rosa di esperienze che escono come sempre in opere di Luca Longhi, dalle limitazioni strettamente locali, ravennati: nella figura della Vergine allattante e in quella di San Giuseppe pervaso di una vena malinconica mentre scruta penosamente il piccolo Gesù, si colgono analogie di caratteri con opere di Giacomo e Giulio Francia». La datazione, che non si ha ragione di rimettere in discussione, è fissata al «sesto decennio del Cinquecento».

Il dipinto Bordonaro rimedita una composizione già sperimentata da Luca Longhi a partire dagli anni trenta (cfr. la *Sacra Famiglia con Santa Caterina d'Alessandria* della Pinacoteca Comunale di Faenza, in G. Viroldi, *I Longhi* cit., n. 5, p. 41, fig. a colori a p. 102, già assegnata a Bartolomeo Ramenghi, cioè il Bagnacavallo senior). Un San Giuseppe, tale e quale al dipinto Bordonaro, compare invece nella *Sacra Famiglia* di Luca Longhi, in una collezione privata di Mantova (G. Viroldi, *I Longhi* cit., n. 52, pp. 88-89, fig. a colori a p. 125). Invece, a Barbara Longhi, Viroldi attribuisce una *Madonna con Bambino fra Santa Caterina d'Alessandria e San Francesco d'Assisi* (già a Castrocaro Terme, in una collezione privata), chiaramente desunta dal dipinto Bordonaro. Una replica identica è infine passata all'asta, il 2 dicembre 2013, presso l'antiquario genovese Cambi, sotto il nome di Luca

⁷⁰⁹ A matita.

(asta 176, lotto 340). In definitiva, il dipinto Bordonaro sembra essere una versione autografa di Luca, di un tema trattato e variato ripetutamente dalla bottega dei Longhi.

65.

Giusto di Andrea (Manzini) 1440 † ...⁷¹⁰ allievo di Bicci, Benozzo e fra Filippo⁷¹¹

[Andrea di Giusto (Firenze 1400 – 1450)]

Madonna e bambino (fondo oro)

(£ 400)

tav 68 x 43

[Pratameno]

Comp[rat]a in Firenze nel 1892 da Baldi Adolfo. Loeser che molto l'ammira la ritiene di Scuola di Perugia e forse di Fiorenzo di Lorenzo. Berenson la crede di Giusto di Andrea

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria («Madonna Senese Toscana 1400») ed è anche visibile nella fotografia Alinari della galleria. È esposto a sinistra della pala di Civerchio (n. 50), sopra il dipinto al numero precedente.

La prima fotografia del dipinto a me nota è molto rovinata per un'infiltrazione d'acqua. Nel retro della fotografia, la scritta di mano del collezionista recita «N° 65 del mio catalogo – Scuola umbra». Non è tuttavia parte della campagna fotografica Alinari. L'indicazione sul dipinto di Loeser, «che molto l'ammira», è probabilmente all'origine della scritta sul retro della foto.

L'opzione umbra, «e forse di Fiorenzo di Lorenzo», è però sconfessata in catalogo, all'arrivo del parere di Berenson, che propone il nome di Giusto di Andrea. L'accrescimento di informazioni sul pittore da parte del collezionista – «allievo di Bicci, Benozzo e fra Filippo» – è verosimilmente frutto di un nuovo contatto con Berenson.

A questo punto, il dipinto è fotografato da Lisa Bordonaro, come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie». La foto è di gran lunga più riuscita e stavolta il senatore scrive nel retro, senza dubbi: «Giusto d'Andrea» e ricorda che il parere è di Berenson.

Nel catalogo dattiloscritto, il dipinto passa a «Andrea di Giusto ossia Manzini», padre di Giusto di Andrea.

Alla morte del collezionista, è uno dei cinquantacinque dipinti passati in eredità alla figlia Antonietta Chiamonte Bordonaro, duchessa di Pratameno: lascia perciò la villa alle Croci nel 1922 e, come tutti i dipinti di questo nucleo, non figura nell'inventario A, né nel catalogo di Sestieri.

Il *corpus* di Giusto di Andrea si sgretola e rientra in gran parte nell'attività di Domenico di Michelino (A. M. Ciaranfi, *Domenico di Michelino*, in 'Dedalo', VI, 1925-1926, pp. 522-537). Berenson non accetta la proposta e propone un catalogo 'ampliato' di Giusto d'Andrea, dall'edizione degli indici

⁷¹⁰ Cancellato, a penna, sotto 'Giusto di Andrea (Manzini)': 'Ignoto Scuola Umbra Fiorentina Sec. XV'.

⁷¹¹ La grafia indica una redazione successiva

del '32 a quella del '68 (*Italian Pictures* 1932, pp. 262-263 e 1968, I, pp. 92-93, II, tavv. 924-927; nelle tre edizioni dei *Florentine Painters* – 1896, 1900 e 1909 – il pittore è assente).

L'autore della *Madonna Bordonaro* è proprio Domenico di Michelino, un pittore sul quale molto resta ancora da dire (lo hanno notato da ultimi A. Staderini, *'Primitivi' fiorentini dalla collezione Artaud de Montor. Parte II: Giuliano Amadei e Domenico di Michelino*, in *'Arte cristiana'*, 824, XCII, 2004, pp. 333-342 e A. Tartuferi, *Domenico di Michelino: un'aggiunta e qualche riflessione sulle molte incertezze della fase iniziale*, in *'Arte cristiana'*, 829, XCIII, 2005, pp. 286-292). Appartiene infatti al periodo tardo dell'artista, quando la sua maniera si assesta su un linguaggio fisso, dominato dalla componente lippesca e in sintonia con Francesco Pesellino e Zanobi Machiavelli, attestato da opere quali la *Madonna con Bambino fra i santi Stefano, Antonio da Padova, Girolamo, Francesco, Cosma e Damiano* della chiesa di San Girolamo a Volterra, di commissione medicea, che ha trovato un appiglio cronologico al 1463 circa (A. Bernacchioni, *Una tavola medicea nella chiesa di San Girolamo a Volterra*, in *'Bollettino dell'Accademia degli Euteleti'*, LXXII, 58, 1991, pp. 21-26). In prossimità dell'opera volterrana – e meno direttamente in contatto con la precedente *Madonna con Bambino fra i santi Lorenzo, Antonio abate, Giuliano, Lucia, Ciriaco d'Ancona e Giovanni Gualberto* della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, datata 1458 (cfr. C. Syre, *Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek*, 1990, n. 11, pp. 92-97) – si può collocare cronologicamente il dipinto Bordonaro, che fa serie con altre *Madonne con Bambino* di Domenico (Firenze, Museo del Bigallo; Monte San Savino, collezione Di Frassineto; Avignone, Musée du Petit Palais, inv. MI 444 e New York, collezione privata, che condivide con il dipinto Bordonaro il tendaggio 'estofado').

66.

*Girolamo del Guasta (1470 – 1524) ossia Girolamo di Benvenuto*⁷¹²

Madonna e bambino, S. Gius[eppe] e Angeli (tabernacolo)

(£ 400)

tav. 60 x 43

[Galleria Grande muro sud 3° fila da sotto accanto al Civerchio]

*Comp[rato] in Firenze nel 1894 per ½ Ciampolini proveniente dalla Casa
M[arche]se Franzoni*

Provenienza: Genova, collezione del marchese Franzoni; acquistato tramite Vincenzo Ciampolini nel 1894.

Bibliografia: *Central Italian* 1909; *Italian Pictures* 1932; Van Marle, XVI, 1937.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, dove la scritta iniziale «Madonna Fiorentina», è arricchita dalla nota a lato: «Girolamo del Guasta secondo Berenson». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria: il dipinto, che ha un «tabernacolo» imponente di fabbricazione ottocentesca, è esposto in alto a sinistra rispetto alla pala creduta di Civerchio (n. 50).

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di 'Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri', del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Madonna con bambino e due santi nella Galleria fondo oro, in tabernacolo ove sotto sta IHS»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «di Girolamo del Guasta».

⁷¹² Da 'ossia', a matita.

Così Berenson inserisce l'opera, insieme al n. 74 della collezione, nel suo elenco di opere di Girolamo di Benvenuto (*Central Italian* 1909, p. 182): «66. Madonna with St. Jerome and Angels», ripetuta in modo identico nelle edizioni successive (*Italian Pictures* 1932, p. 253). Nelle note di lavoro ai Tatti, la «Madonna with Jerome and an Angel» di Girolamo di Benvenuto è infatti ricordata come «listed».

La menzione è quindi ricalcata da Raymond van Marle, nella sua lista di opere attribuite, da lui o altri conoscitori, a Girolamo di Benvenuto (XVI, 1937, p. 441).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è descritto, in modo sbrigativo ma esatto, come «tabernacolo antico restaurato recentemente. Fondo dorato e aureole rinnovati. Il resto in ottime condizioni».

67.

Orgagna Andrea (1308 – 1368)

Padre Eterno col figlio crocifisso [La Trinità]

(£ 400)

tav. III x 88

[Galleria Grande sopra Civerchio]

Comp[ra]to in Firenze nel 1892 da Venturini che lo riteneva esser un Orgagna

Bibliografia: *Italian Pictures* 1932 e 1963; A. Lenza, *Gherardo Starnina e il gotico internazionale tra la Spagna e Firenze*, relatore Luciano Bellosi, a. a. 2009-2010, Università degli Studi di Siena, Scuola di Dottorato 'Logos e Rappresentazione', XXIII ciclo, pp. 178-180; A. De Marchi, *Gherardo Starnina, l'Annunciazione di Lucca*, in *Museo Diocesano. Lascito Schubert*, a cura di P. Biscottini – N. Righi, Sassi, Leguzzano (Vicenza), 2014, pp. 23-40.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, dove è segnalato come «Trinità. Orgagna?». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria: la cuspidè occupa il terzo ordine, sopra il tondo di Jacopo del Sellaio (n. 62).

Il dipinto è attribuito da Berenson a Mariotto di Nardo: è probabilmente complice dell'errata attribuzione l'esposizione parecchio distante dagli occhi del conoscitore. Sotto questo nome compare negli indici a partire dal 1932 come «Trinity» (*Italian Pictures* 1932, p. 332; *Italian Pictures* 1963, v. I, p. 132). È curioso che sul dipinto non si possieda riscontro nelle note di lavoro conservate ai Tatti; tanto più che nemmeno nella fototeca se ne trova memoria, vista l'assenza di uno scatto antico documentato.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è ancora attribuito a Mariotto di Nardo.

Il dipinto è schedato da Alberto Lenza, nella sua tesi di dottorato su *Gherardo Starnina* (2009-2010, pp. 178-180), su segnalazione di Miklós Boskovits, che possedeva una fotografia del dipinto.

Sulla scorta di questa indicazione e grazie all'acquisizione della fototeca Boskovits da parte dell'Università di Firenze (in corso di inventariazione durante la stesura di questa tesi), il dipinto è quindi pubblicato da Andrea De Marchi (2014, pp. 36-37), che ha prima avuto la cortesia di consultarmi via mail (23 ottobre – 4 novembre 2014). Su mio suggerimento, De Marchi rende nota la provenienza della cuspidè dall'antiquario fiorentino Venturini e ipotizza che anch'essa provenga dal

politico lucchese da cui certamente provengono due cuspidi, sempre della collezione Bordonaro e ora al Museo Diocesano di Milano, con un' *Annunciazione* (si vedano i nn. 72-73): «Non mi sembra impossibile però che vi fosse memoria orale di una provenienza comune e che poco dopo [l'acquisto delle cuspidi nn. 72-73 a Lucca] il collezionista palermitano abbia voluto procurarsi un elemento compagno, nel frattempo migrato nel mercato antiquario fiorentino» (De Marchi 2014, pp. 36-37). È un'ipotesi che contraddice quanto lo stesso studioso aveva proposto nel 2012, ossia che la cuspidi centrale del politico fosse l' *Incoronazione della Vergine* di Parma – a dire il vero più soddisfacente soprattutto da un punto di vista iconografico (il rimando è ancora alla scheda delle cuspidi, nn. 72-73). Non solo sono pochi i dati materiali accertabili al momento attuale, ma la vicenda di Starnina – ben più attivo per Firenze che per Lucca – andrà riconsiderata nella sua complessità prima di avventurarsi su strade poco dimostrabili.

[pag. 7]

68.

Coppo di Marcovaldo Sec. XIII

*[o Segna di Bonaventura]*⁷¹³

Madonna e bambino

(£ 350)

tav. 74 x 49

[Galleria Grande 3° fila da sotto accanto porta Galleria piccola]

Comp[rato in Firenze nel 1888 da Teresa Serani che lo attribuiva a Segna di Bonaventura]

Ottawa, National Gallery of Art (inv. 25956)

Bibliografia: *Italian Pictures* 1932; G. Coor-Achenbach, *Contributions to the study of Ugolino di Nerio's Art*, in 'The art bulletin', XXXVII, 1955, pp. 153-165; L. B. Kanter, *Ugolino di Nerio: Saint Anne and the Virgin*, in 'Annual Bulletin. National Gallery of Canada', 5, 1981-1982 [1983], pp. 9-28; J. H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and his school*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1979; A. Galli, *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala – Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004) a cura di A. Bagnoli – R. Bartalini – L. Bellosi – M. Laclotte, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana 2003.

Provenienza: Firenze, proprietà di Teresa Serani (1888); Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro (1888 – 1950 circa); Roma, Ettore Sestieri (1950 circa – 1953 circa); New York, Rudolph Heinemann, 1953 – 1955; New York, galleria Heinemann & Knoedler 1957; Ruvigliana (Lugano), collezione Rudolph Heinemann, 1979 – 1982; Ottawa, National Gallery of Art, dal 1982.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, è la «Madonna e bambino. Coppo di Marcovaldo». Non è però visibile nella fotografia Alinari della galleria perché fuori campo. Si intravede tuttavia il tabernacolo, moderno e classicizzante, che doveva ospitare la tavola, esposta a *pendant* con la *Madonna* di Girolamo di Benvenuto (n. 66).

⁷¹³ A matita.

A partire dal '32, il dipinto è inserito negli indici di Berenson, come opera di Segna di Bonaventura, ma con un significativo punto interrogativo: «68. Madonna» (*Italian Pictures* 1932, p. 524).

Nel catalogo di Sestieri (1950), è accolta l'attribuzione di Berenson («non vi sono ragioni per dubitare della attribuzione a Segna» di Bonaventura) e si precisano alcune informazioni minime sullo stato di conservazione: «il fondo dorato è logoro e deve considerarsi come scomparso. Il tabernacolo è moderno».

È uno dei sette dipinti venduti da Amedeo Chiaramonte Bordonaro a Ettore Sestieri verso il 1950, come attestano le annotazioni di Federico Zeri nel retro di tre delle cinque fotografie del dipinto da lui possedute e oggi consultabili all'Università di Bologna. Due di esse (inv. 19913, 19914) verosimilmente risalgono al momento in cui il dipinto è appena uscito dalla collezione e si trova ancora in Italia. Lo stato di conservazione è ancora coerente con le abitudini di acquisto e mantenimento dei dipinti dell'epoca del senatore: la superficie pittorica presenta varie crettature e cadute di colore, graffi e tracce di ritocchi antichi, ma al di là di questi pochi disturbi, il dipinto è sostanzialmente immacolato. Altre due fotografie nella fototeca Zeri (inv. 19910, 19911, senza indicazioni nel retro) attestano uno stadio leggermente successivo: al dipinto è stato staccato il numero di inventario, 68, ancora visibile nelle foto precedenti, e la fotografia è ritagliata sul margine inferiore. Questo primo 'camouflage' risale probabilmente al momento dell'acquisto di Sestieri.

Una provenienza da una collezione privata a Lucca («Formerly private collection, Lucca») è menzionata senza ulteriori specificazioni da Laurence B. Kanter, né risulta verificabile da altri documenti: potrebbe anche trattarsi di una svista (1981-1982 [1983], p. 25, nota 3).

Il dipinto passa infatti certamente a New York, presso il mercante R. J. Heinemann intorno al 1953, come attesta una scritta di Zeri nel retro di due foto: «ex. Coll. Chiaramonte Bordonaro. [Ettore Sestieri, Roma] [R. J. Heinemann, N. Y.]» (inv. 19913) e più precisamente: «[Sestieri, Rome] [Heinemann, NYC, ca. 1955]» (inv. 19914). Sono anche indicate le misure «cm. 51 x 77» e il nome del pittore avanzato dallo studioso: «“Ugolino Lorenzetti”». Grazie alle informazioni rese note da Kanter, si colloca in questi anni un primo intervento di trasporto della pellicola pittorica, dalla tavola originaria a un supporto in masonite, e di pulitura, per opera di William Suhr («The painting was transferred and cleaned in 1953», cfr. L. B. Kanter, 1981-1982 [1983], p. 26, nota 4). I traumi subiti dal dipinto durante il delicato processo di trasporto sono visibili confrontando le quattro foto Zeri citate in precedenza, che attestano lo stadio anteriore al restauro americano (inv. 19910, 19911, 19913, 19914) e una foto successiva (inv. 19912), dove il dipinto è segnalato ancora a New York, presso la galleria associata Heinemann & Knoedler, nel 1957. Anche una pulitura eccessiva ha appiattito la compattezza dei volumi, ben visibili nelle foto precedenti. Nel retro, il nome di «Bonaventure, Signa» è cancellato a matita.

L'opera è quindi menzionata in nota da Gertrude Coor-Achenbach, in un articolo sulla produzione di Ugolino di Nerio: è ancora inedita («unknown») e presso «M. Knoedler and Company, New York». Iconografia e funzione sono sciolte senza difficoltà: si tratta di una 'Sant'Anna con la Vergine', «originally in the center of an altarpiece» (G. Coor-Achenbach, 1955, p. 164, nota 57). La studiosa avvicina al frammento già Bordonaro la *Madonna con Bambino* di un polittico ai tempi assegnato al 'Maestro del polittico Goodhart' – il cui catalogo è poi rientrato nel profilo del 'Maestro della *Maestà* Gondi', un ducresco di prima generazione che ha una fase tarda ugoliniana (sul punto, cfr. A. Bagnoli, in *Duccio. Alle origini della pittura senese* cit., 2003, pp. 34-35).

La stessa fotografia è pubblicata da James H. Stubblebine (1979, I, p. 170, II, fig. 149). Il dipinto si trova ora a Ruvigliana, presso Lugano, nella collezione di Rudolph Heinemann, che lo ha ora incamerato dopo la proprietà con Knoedler a New York. Delle condizioni si asserisce solamente

«excellent». Le misure riportate da Stubblebine (30 x 20 cm) sono errate (lo ha già notato Kanter, 1981-1982 [1983], p. 25, nota 3). L'apprezzamento del dipinto da parte dello studioso è deciso: opera chiaramente tarda, rappresenta un vertice della produzione di Ugolino, con accrescimenti in senso martiniano e lorenzettiano (Pietro), rispetto alla partenza schiettamente duccesca. È una fioritura si manifesta nella ricchezza del partito decorativo: le aureole, l'abito della Vergine fanciulla. In quanto alla datazione, Stubblebine propone 1325-1330.

Il dipinto è acquistato dalla National Gallery of Canada di Ottawa nel 1982. L'articolo di Kanter presenta quindi l'acquisizione e rende noto un altro intervento di restauro, «just prior to its acquisition», nel 1981, per opera di Mario Modestini, dove è asportata la doratura moderna. Altre indicazioni necessarie sono esposte sullo stato materiale del dipinto, che è reseccato in basso e in alto, sebbene il formato originario trilobato della cuspidi sia chiaramente riconoscibile (Kanter, 1981-1982 [1983], in part. p. 10 e p. 26, nota 4). Varie intuizioni dello studioso appaiono condivisibili: l'interpretazione del frammento come scomparto centrale di un polittico, la provenienza da un altare dedicato a Sant'Anna, con centri di devozione particolari negli ordini francescano e carmelitano, la continuità del motivo a rosetta e trifogli nella punzonatura delle aureole, fra la piccola Vergine di Ottawa, il polittico smembrato di Santa Croce e quello integro nella collezione Ricasoli a Brolio. Infine Kanter associa al frammento di Ottawa la tavola con un *San Matteo*, frammentaria sui quattro lati del Metropolitan (38,4 x 32,4 cm, collezione Lehman, inv. 1975.1.6), ma di cui si indovina il medesimo formato a cuspidi trilobata del dipinto ora in Canada. Le stime proposte da Kanter nell'accostamento del frammento Lehman con la tavola di Ottawa, portano a ipotizzare le misure del pannello laterale in «about 66 cm» in altezza e «about 40-42 cm» in larghezza. Meno convincente è la posizione di Kanter quando considera Ugolino tardo sotto l'astro di Pietro Lorenzetti o quando è refrattario a considerare la concentrazione di opere a San Casciano in Val di Pesa come frutto di successive periferizzazioni. La datazione proposta è scalata al segmento 1330-1335 della produzione di Ugolino, che secondo Vasari muore nel '39.

Il dipinto è ricordato da Aldo Galli come opera tarda, concedendo credito alla provenienza lucchese citata da Kanter – e che però qui si dimostra non avere alcun nesso con il luogo di pertinenza *ab antiquo* del frammento – in un lucido profilo biografico dedicato a Ugolino, steso in occasione della mostra su *Duccio* (Galli, 2003, pp. 348-349).

Si può inserire un altro elemento nella ricostruzione di questo polittico di Ugolino, l'unico sinora noto a proporre le gotiche cuspidi trilobate: il *San Francesco* al Barber Institute of Fine Arts dell'Università di Birmingham, riferito da Stubblebine a un fantomatico pittore ugolinesco, il 'Maestro del polittico Clark', ma in precedenza riferito a Ugolino, a partire da Berenson e dalla Coor (cfr. J. H. Stubblebine, 1979, I, p. 183, II, fig. 458 e *Catalogue of the Paintings, Drawings and Miniatures in the Barber Institute of Fine Arts. University of Birmingham*, Cambridge, University Press, 1952, p. 116, fig. a p. 117). Le misure del pannello (102 x 45,5 cm, con la cornice; 67 x 28 cm, senza cornice) coincidono approssimativamente con quelle del frammento di New York (38,4 x 32,4 cm) e del pannello di Ottawa (75,9 x 50,6 cm), che si confermerebbe come scomparto centrale, di dimensione maggiore rispetto ai laterali.

69.

Scuola Bisantina Sec XIII

Madonna e Bambino

(£ 80)

tav. 53 x 40

[Pratameno]

306

Comp[rato] 1891 a Pisa da Orsolini

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, dove è segnalato come «Madonna. Bizantina». Non è però visibile nella fotografia Alinari della galleria, perché fuori campo.

A giudicare dal prezzo basso dell'acquisto (80 lire), l'opera è con ogni probabilità di interesse secondario, nella valutazione complessiva della collezione.

70.

Giovanni di Paolo del Poggio Sec XV 14.. † 1481

Cristo ed i quattro Evangelisti

(£ 770) Cornice 40 = £ 810

[Polittico tav. 75 x 138]

[Galleria Grande sopra la porta che dà nella Gall. Piccola]

Comp[rato] in Firenze nel 1894 19 Apr[i]le alla Vend[ita] Curadossi Squirhill.

Proviene dalla Collez[i]one] Toscanelli

Castello di Gallico, Asciano (Siena), collezione Salini

Provenienza: Pisa, collezione di Giuseppe Toscanelli (fino al 1883); Firenze, collezione di Francesco Curadossi Squirhill (1883? – aprile 1894; Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro (aprile 1894 – 2008); Gallico, collezione di Simonpietro Salini (dal 2008).

Bibliografia: Reinach, I, 1905; *Central Italian* 1909; Van Marle, IX, 1927; *Italian Pictures* 1932; J. Pope-Hennessy, *Giovanni di Paolo 1403 – 1483*, London, Chatto & Windus, 1937; C. Brandi, *Giovanni di Paolo*, in 'Le arti', 1941, III, 5, pp. 316-341; C. Brandi, *Giovanni di Paolo*, Firenze, Le Monnier, 1947; *Italian Pictures*, p. 179; K. Christiansen, *Fourteenth-Century Italian Altarpieces*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', XL, 1, 1982, pp. 3-55; J. Pope-Hennessy, *Giovanni di Paolo*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', XLVI, 2, 1988, pp. 6-48; K. Baetjaer, *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art by artists born before 1865. A summary catalogue*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995; Gordon, 2003 o 2010; E. Fahy, in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, Firenze, Centro Di, 2009, v. I, pp. 310-315; D. Sallay, *Corpus of Sienese Paintings in Hungary. 1420 – 1510*, Firenze, Centro Di, 2015.

È il dipinto passato all'asta Toscanelli, con la seguente scheda, redatta da Gaetano Milanese: «Giovanni di Paolo dal Poggio. 115 – Le Rédempteur. A ses cotés les quatre Evangélistes. Fond d'or. Bois, Haut 0 m 98 cent., larg. 1 m. 45 cent» (*Catalogue de tableaux, meubles et objets d'art formant la collection Toscanelli* cit., n. 115; *Album Toscanelli* cit., pl. XXVIII). È possibile – ma non accertato – che in quell'occasione il dipinto venne acquistato da Francesco Curadossi Squirhill. Solamente undici anni dopo, alla vendita di questa collezione, nell'aprile del 1894, Bordonaro acquista il polittico.

L'opera compare nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria, dove è segnalato come «Giov[anni] di Paolo dal Poggio dalla Collezione Toscanelli». Non è però visibile nella fotografia Alinari della galleria, perché fuori campo. È il sopraporta del varco che conduce alla «Stanza dei Disegni».

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, il dipinto è segnalato come opera di Giovanni di Paolo: è il «Polyptych: Christ and Evangelists», che sarà poi «listed».

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata nel repertorio di Salomon Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen-Age et de la Renaissance (1280 – 1580)* cit., p. 511, n. 1, sin dalla prima edizione (1905), ma senza la collocazione in collezione Bordonaro, con la sola indicazione del passaggio alla vendita Toscanelli.

È Berenson a registrare la presenza in collezione: il dipinto trova posto nella lista di opere di Giovanni di Paolo, sin dalla seconda edizione dei *Central Italian* (1909, p. 178; poi *Italian Pictures* 1932, p. 247), con menzione invariata: «70. Polyptych: Christ and the four Evangelists».

Van Marle ricorda la provenienza Toscanelli e fa ancora riferimento alla *planche* dell'*Album*, colloca il dipinto Bordonaro nella fase tarda dell'artista, «obviously that of its decadence», fra 1460 e 1482 (Van Marle, IX, 1927, p. 447, la citazione è a p. 443).

Così spetta a John Pope-Hennessy, che riporta anche le misure dal catalogo di vendita Toscanelli, ma è consapevole che «[they] may well have included the frame», interpretare criticamente le cuspidi, insieme alla vicenda complessiva del pittore (1937, p. 125 e nota 34 a p. 143). Un'altra serie di *Evangelisti* gli è nota: tre tavole, provenienti dalla collezione Ramboux, sono andate disperse fra vari musei (*San Giovanni*, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, inv. 727; *San Matteo*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 49; *San Luca*, collezione Kress, e oggi a Seattle, Seattle Art Museum, inv. K-1094), mentre il *San Marco* è confluito nella Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 32). Quanto al pentittico Bordonaro, Pope-Hennessy precisa di conoscere solamente la riproduzione, ma sottolinea che qui non si è in presenza di un «polyptych», ma di «pinnacles», che dovrebbero precedere la serie Ramboux, e datarsi quindi verso il 1465, in un momento di minore austerità del pittore.

In una nota della sua monografia, Cesare Brandi contraddice la posizione di Pope-Hennessy: non è detto che si tratti di «cuspidi di un polittico», bensì, le cinque tavole potevano formare un polittico autonomo e prendere a modello il polittico «tipo dossale» di Antonio Veneziano nella Pinacoteca Nazionale di Siena (1941, p. 337, nota 82; il testo è invariato nella monografia del 1947, nota 82, p. 91; l'opera Bordonaro è menzionata anche nell'elenco delle opere a p. 121). A rileggere la recensione di Pope-Hennessy al libro di Brandi (J. Pope-Hennessy, recensione a Cesare Brandi, *Giovanni di Paolo*, in 'The Burlington Magazine', LXXXIX, 1947, pp. 138-139), si intuisce quanto fosse ampio e a tutto campo il dissidio fra i due studiosi.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è registrato nella Galleria dei Fiamminghi, vale a dire l'ex-Stanza dei disegni o piccola Galleria. È già in atto uno strano processo di declassamento, nell'allestimento di villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci. Lo studioso, che riporta giudiziosamente la bibliografia, nota che «si conosce anche un'altra serie con Cristo e i quattro Evangelisti di Giovanni di Paolo (Musei di Siena, Budapest, Colonia, Coll. Kress, ecc.)». Le misure sono prese con scrupolo e risultano molto diverse da quelle fornite nel catalogo Toscanelli: «Il pannello centrale 0,74 x 0,36 1/2 – Gli altri 0,49 x 0,22». Il valore stimato è tuttavia un terzo di quanto valuterà Briganti.

In un saggio sull'evoluzione del polittico dal Gotico al Rinascimento (1982, pp. 3-4), Keith Christiansen propone che le cuspidi Bordonaro siano la parte superiore della *Madonna con Bambino fra Santa Monica, e i Santi Agostino, Giovanni Battista e Nicola da Tolentino* del Metropolitan Museum of Art (inv. 32.100.76, lascito M. Friedsam). L'identificazione si avvale del confronto con il finto polittico, dipinto ad affresco da Lippo Vanni verso il 1370 nella chiesa di San Francesco a Siena (fig. 8 dell'articolo di Christiansen), dove nelle cuspidi sono rappresentati un Cristo benedicente

e i Quattro Padri della Chiesa. Tuttavia, saggiamente, prevale il possibilismo: «The smaller panels may be identified with the series of the Four Evangelists and Christ blessing in the Chiaramonte Bordonaro collection in Palermo» (cit. p. 3, didascalia fig. 1 [polittico del Metropolitan]); «this polyptych [del Metropolitan] was probably intended to include a series of smaller panels above the main ones – perhaps the Four Evangelists and the figure of Christ Blessing in the Chiaramonte Bordonaro collection in Palermo» (cit. p. 4); «quite possibly», p. 4, didascalia fig. 2), nonostante alcuni punti di forza dell'argomentazione: dal punto di vista dello stile, le cuspidi Bordonaro sono «contemporary» del pannello newyorchese (datato 1454), le dimensioni e la decorazione delle aureole coincidono. Christiansen invece non ha dubbi nel ritenere i pannelli Bordonaro «pinnacles of one of Giovanni di Paolo's large polyptychs», sebbene siano stati incorniciati come polittico indipendente. Sono anche pensati per esser visti dal basso: «In accordance with thier high placement the lecterns are portrayed from below and the figure of Christ is shown with downcast eyes» (p. 4, didascalia fig. 2). Nonostante le citazioni di Pope-Hennessy e Brandi, l'attenzione al pentittico Bordonaro non era mai andata oltre i limiti delle parole; stavolta è il turno della riproduzione fotografica, ripresa dell'*Album Toscanelli*: il polittico non era dunque visibile dal 1883 (fig. 2 a p. 4).

Il tono diventa perentorio quando a riprendere l'argomento è Pope-Hennessy: «The flat tops of the five panels [del polittico del Metropolitan] were originally crowned by pinnacles of the Redeemer and the four Evangelists, which are now in a private collection at Palermo» (1988, p. 17). La precisazione sull'oggi, che forse rivela un controllo o un'informazione sopraggiunta, non corrisponde a un accrescimento di conoscenze sul pentittico Bordonaro, che non è nemmeno riprodotto. Ma sul fronte delle ipotesi, fioccano le deduzioni: il polittico «must have been painted for an Augustinian church», in quanto sono raffigurati Sant'Agostino e la madre, Santa Monica. Il pannello newyorchese proviene da una collezione di Cortona; ma la sola chiesa citata da Pope-Hennessy è la più celebre del territorio («it may have been painted for Sant'Agostino in Siena»). Più serio è il tentativo di ricomposizione della predella: lo studioso propone che quattro scomparti con le scene della vita di San Giovanni Battista (tutte alla National Gallery di Londra, ciascun pannello: 31 x 45 cm, inv. 5451-5452-5453-5454) possano essere identificate nella predella, ancora mancante di una storia, del polittico diviso fra Metropolitan e collezione Bordonaro, sebbene vi sia una discrepanza nelle dimensioni dei pannelli in profondità (pp. 17-19, fig. 20: scomparto del Metropolitan; figg. 21-22: due pannelli londinesi). La conclusione è nuovamente apodittica: «[...] but in Siena mathematical computation in such cases was an exception rather than the rule, and very likely the London panels formed the predella of the New York altarpiece» e il giudizio stilistico inalterato: «Fine as it is, this austere polyptych is not one of Giovanni di Paolo's most appealing works» (p. 19). Alla possibilità che la predella della National Gallery fosse da congiungere con la pala a New York era arrivato anche Martin Davis (*Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogue*, London, 1951, pp. 189-192 e nota 3; 1961, n. 5454, pp. 244-245 e nota 3), concludendo però che, in mancanza di coincidenza nelle misure, l'ipotesi fosse da scartare.

Una menzione del dipinto Bordonaro compare ancora nei cataloghi del Metropolitan, in tono giustamente dubitativo: «the pinnacles may perhaps be identifiable with a series [...] (private collection)» (Baetjer, 1995, p. 53).

La prima fotografia del polittico dopo l'*Album Toscanelli* è probabilmente quella scattata dalla ditta Prudence Cuming Associates (con sede a Londra, in Dover Street 36) e un esemplare si conserva nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 44213). R. Risale a un momento collocabile fra anni Settanta e Novanta, quando i Bordonaro pensano di alienare il dipinto. Nel retro, Zeri precisa le misure, ma sono inesatte: «86 x 145»; l'autore: «Giovanni di Paolo» e la provenienza: «Palermo, coll. Chiaramonte Bordonaro».

D. Gordon, *The fifteenth century Italian Painting catalogue*, 2003 [o ristampa 2010], p. 96 [nessuna delle due al KHI]

Nel 2008, il dipinto viene acquistato dall'ingegnere Simonpietro Salini: è l'ultimo dipinto, in ordine cronologico, a essere uscito dalla collezione e uno dei pochissimi che viene alienato dal ramo principale della famiglia.

Fortunatamente, la sede nella quale il dipinto perviene è una delle collezioni più studiate e 'visibili' di questi anni in Italia: la raccolta di primitivi senesi, ospitata nel castello di Gallico, a poca distanza da Asciano. Nel catalogo della collezione Salini (2009, n. 42, pp. 310-315), la scheda di Everett Fahy è corredata da buone illustrazioni, dell'intero e dei dettagli dei quattro Evangelisti. È la prima scheda che viene dedicata al dipinto: sono rese note le misure (l'intero: 98 x 150 cm, inclusa la cornice; 86 x 36,5 cm: il *Cristo*; 53,2 x 22 cm: ciascun *Evangelista*, escluse le aggiunte). Lo studioso americano nota che la cornice moderna risale all'epoca della vendita Toscanelli e sposa l'idea di Christiansen e del secondo Pope-Hennessy che i cinque pannelli siano la cuspide del polittico smembrato fra New York e Londra, allegando una ricostruzione grafica dell'insieme (p. 313), ma giustamente torna, rispetto alle posizioni di Pope-Hennessy, alla cautela a proposito della predella. «Questa ipotesi rimane problematica perché il Battista non occupa la posizione d'onore alla destra della Vergine, come accade di solito – ma non sempre – con le predelle dedicate alla vita di un singolo santo» (cit. p. 315).

Da ultimo, all'idea di Gordon che il polittico possa provenire dalla chiesa di Sant'Agostino a Cortona, aderisce Dora Sallay (2015, p. 127). Le cuspidi ora Salini sono riprodotte a confronto con la serie di *Evangelisti* già ricordata, dispersa fra Seattle, Amsterdam, Budapest e Siena (in bianco e nero, a p. 149, fig. 3a-d e 4).

Parete EST

71.

Bartolo di Fredi (... † 1410)

[Secondo Berenson sarebbe di P. di G. Fei]

Testa di apostolo

(£ 70)

tav. 40 x 21

[Galleria Grande muro est 1° fila di sotto vicino porta Gall. Picc.]

Comp[rato] nel 1888 a Firenze da Venturini

Bibliografia: *Central Italian* 1909; *Italian Pictures* 1932.

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete est della galleria, dove è segnalato come «Fiorentino del 1400». È questa l'indicazione con cui il dipinto entra in collezione. Una scritta a penna è poi intervenuta a precisare: «Bartolo di Fredi secondo Berenson» Non è però visibile nella fotografia Alinari della galleria, perché la parete est dal lato della Stanza dei disegni è fuori campo.

La prima menzione del dipinto si trova nelle 'Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri', del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Testa con

cornice di marmo nella Galleria con lunga barba comprata a Firenze»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «Bartolo di Fredi di Siena 1330 – 1409».

Una conferma si trova nei blocchetti di appunti del 1897 conservati ai Tatti: il dipinto è la «Fine head of bearded Saint» attribuito a «Bartolo di Maestro Fredi», segnato con l'indicazione «listed»; nonché in quelli del 1908, dove è di nuovo ricordato, stavolta col numero di inventario: «Bartolo di Fredi. 71. Head of Old Monk w. beard»

L'opinione di Berenson registrata a matita nel catalogo post-divisione («Secondo Berenson sarebbe di P[aolo] di G[iovanni] Fei») potrebbe essere elaborata in seguito, al momento di una visita alla collezione dopo la morte del senatore, nel 1926.

In conformità con il giudizio iniziale, il dipinto figura tuttavia fra le opere di Bartolo di Fredi nella seconda edizione dei *Central Italian*: è il «71. Head of Saint» (1909, p. 141). La menzione si fa più specifica quando il dipinto, sempre attribuito a Bartolo di Fredi, diviene una «Head of St. Mark» (*Italian Pictures* 1932, p. 46).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è attribuito a Bartolo di Fredi.

È un'opera di Giovanni di Nicola.

72.

Pietro di Domenico da Montepulciano [not. 1418 – 1422]⁷¹⁴ attrib[uzione] di Berenson⁷¹⁵

Angelo Gabriele

(£ 105)

tav 44 x 49

Comp[rato] Lucca nel 1886

[Pratameno]

73.

Pietro di Domenico da Montepulciano [not. 1418 – 1422]⁷¹⁶ attrib[uzione] di Berenson⁷¹⁷

Vergine Annunziata

(£ 105)

tav 44 x 49

Id " id "

Provenienza: Lucca, 1886; Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro, 1886 – 1922; Palermo, dote di Antonietta Chiaramonte Bordonaro in Papè di Valdina, duchessa di Pratameno, 1914 – 1970; Roma,

⁷¹⁴ Cancellato, a penna: 'Scuola Senese sec[ol]o XIV

⁷¹⁵ A matita.

⁷¹⁶ Cancellato, a penna: 'Scuola Senese sec[ol]o XIV

⁷¹⁷ A matita.

antiquari A. Di Castro e Ettore Sestieri, 1970 – 1971; Milano, antiquario Gualtiero Schubert, 1971 – 1990; Milano, proprietà di Letizia Castelli, vedova Schubert, 1990 – 2013; Milano, Museo Diocesano, lascito Schubert, dal 2014.

Bibliografia: L. Kanter, *Italian paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. Museum of Fine Arts, Boston*, Boston Museum of Fine Arts, 1994, pp. 130-136; A. Lenza, *Gherardo Starnina e il gotico internazionale tra la Spagna e Firenze*, relatore Luciano Bellosi, a. a. 2009-2010, Università degli Studi di Siena, Scuola di Dottorato 'Logos e Rappresentazione', XXIII ciclo; A. De Marchi, *Gherardo Starnina, l'Annunciazione di Lucca*, in *Museo Diocesano. Lascito Schubert*, a cura di P. Biscottini – N. Righi, Sassi, Leguzzano (Vicenza), 2014, pp. 23-40.

Le due cuspidi figurano nello schizzo di allestimento della parete est della galleria, dove sono attribuite alla «Scuola del Beato Angelico». Con questa indicazione i dipinti erano entrati in collezione, comprati a Lucca, per un canale non trascritto dal senatore. Non sono visibili nelle fotografie Alinari della galleria, perché la parete est dal lato della Stanza dei disegni è fuori campo. Sono esposte a *pendant*, nel primo ordine, separate dalla grande *Madonna con Bambino e angeli* attribuita a Bicci di Lorenzo (n. 76).

La prima attribuzione alla scuola senese del Trecento, probabilmente ideata dal senatore, è soppiantata dalla proposta «di Berenson» in catalogo e nelle note di lavoro del 1897: «Pietro di Domenico da Montepulciano». In un'altra nota di lavoro conservata ai Tatti, stesa nel corso della seconda visita (1908), Berenson arriva però al nome corretto dell'autore: «Occhi Vispi. 72. 73. Annunciation»: lo attesta anche in questo caso una nota di lavoro ritrovata ai Tatti. Nonostante ciò, il dipinto non viene inserito con questo nome, né con quello di Pietro di Domenico, nelle varie edizioni degli indici (*Italian Pictures* 1932, pp. 339-341 ('Master of the Bambino Vispo') e p. 457 (Pietro di Domenico).

Alla morte del collezionista, è uno dei cinquantacinque dipinti passati in eredità alla figlia Antonietta Chiaramonte Bordonaro, duchessa di Pratameno: lascia perciò la villa alle Croci nel 1922 e, come tutti i dipinti di questo nucleo, non figura nei successivi inventari della collezione.

Il dipinto viene venduto dagli eredi Pratameno nel 1970 o nel 1971: lo attestano quattro fotografie delle cuspidi, di diverso formato, che si conservano nella fototeca di Zeri, (neg. 32420, 32421, 32422, 32423). Due sono scattate dalla ditta romana "Arte fotografica" (neg. 32420, 32421), due da un fotografo non identificato (neg. 32422, 32423), ma più dotato. Tutte registrano lo stesso stato di conservazione, che doveva essere apprezzabile anche ai tempi del senatore: i dipinti sono in perfette condizioni, velati da un leggero strato di sporcizia e intaccato da poche cadute di colore (nel pavimento della cuspide della Vergine) e ridorature (sopra il cartiglio dell'angelo, sopra il ginocchio della Vergine). Vi è solo una fenditura integrata, che procede dalla spalla sinistra della Vergine sino al pavimento). In tutte le foto sono ancora visibili i numeri di inventario della collezione: 72 e 73. Nel retro delle fotografie, sono indicate con precisione le misure: 45,5 x 51 cm (angelo) e 40,5 x 50,5 (Vergine). Anche Zeri arriva alla stessa attribuzione di Berenson, rimasta inedita: «M[ae]str[o] del Bambino Vispo» e indica anche il momento in cui la formula «(Zeri '71)». Nel retro di tre foto (inv. 32420, 32421, 32423), sono indicati i passaggi di proprietà: il dipinto esce dalla collezione verso il 1970 o nel 1971 (in una delle tre scritte, la data è corretta in 1971), transita dagli antiquari romani Sestieri e Di Castro e passa nel 1971 all'antiquario milanese Gualtiero Schubert: «ex. Coll. Chiaramonte-Bordonaro, Palermo. [1970, Roma, A. Di Castro e Sestieri] [1971, Milano, Schubert]».

Il primo a segnalare a stampa l'esistenza delle cuspidi Bordonaro è Laurence Kanter, che nel 1994 ipotizza che le cuspidi siano parte di un polittico smembrato, già ricostruito in varie forme dagli studi precedenti, fra la Pinacoteca Nazionale di Parma (scomparto centrale: *Incoronazione della Vergine*, 78 x 57 cm, inv. 440), il Museum of Fine Arts di Boston (due scomparti laterali: *San Vincenzo* e *Santo*

Stefano, ciascuno 67,5 x 34,6 cm, inv. 20.1855a-b; e due bande decorative degli strombi, con *Isaia* e *Geremia*, ciascuna 31,8 x 74, inv. 20.1856 e 20.1857), la collezione Perkins donata al Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi (scomparto laterale: *San Lorenzo*, 65,2 x 33,2 cm), il Hood Museum of Art a Hanover (una *Morte della Vergine* che si colloca al centro della predella, 18 x 56,5 cm), il mercato antiquario fiorentino (un *Sant'Antonio abate*) e il Museo di Palazzo Venezia a Roma (un altro strombo con il profeta *Osea*). È Filippo Todini – che probabilmente conosce le fotografie scattate al momento della vendita – a comunicare oralmente nel 1987 allo studioso americano le informazioni sulle cuspidi Bordonaro, incluse le misure. Tuttavia, le foto dei due scomparti con l'*Annunciazione* non sono pubblicate, sebbene l'indicazione 'Palermo' compaia anche nella ricostruzione grafica del polittico avanzata da Kanter.

Nel frattempo, preparando per più di due decenni il catalogo dei dipinti italiani della collezione Johnson presso il Philadelphia Museum of Art, Carl Brandon Strehlke, sulla base di un'intuizione di Alvar Gonzalez-Palacios (1971), appura che due pannelli smembrati fra il Philadelphia Art Museum (72,5 x 18 cm) e il Fogg Art Museum di Cambridge in Massachusetts (81 x 83,8 cm, inv. 1920.1) andavano a comporre una *Morte e Assunzione della Vergine* che era al centro di un polittico lucchese, forse proveniente dalla chiesa di San Michele Arcangelo e San Pietro a Brancoli, i cui scomparti laterali si trovano al Museo Nazionale di Villa Guinigi di Lucca. Le sue ricerche, edite nel 2004 (*Italian Paintings 1250 – 1450 In the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2004, pp. 390-398), sono anticipate da Andrea De Marchi in una scheda di catalogo di un'importante mostra sul tardogotico a Lucca, dove arrivano in prestito i due frammenti dei musei americani. De Marchi mette anche a punto la ricomposizione della predella del polittico di Brancoli, smembrata fra una collezione privata di Torino (*Adorazione dei pastori*, 33 x 51,5), il Nelson Atkins Museum di Kansas City (*Adorazione dei Magi*, 33 x 79,7 cm) e una *Presentazione al tempio* passata dall'antiquario Rudolph Schmidt di Berlino alla collezione Gore a Londra (31 x 50 cm), sempre sulla base di studi precedenti (*Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, a cura di M. T. Filieri, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo – 5 luglio 1998), Firenze, sillabe, n. 30a-b-c-d, pp. 266-271). Contestualmente, Maria Teresa Filieri appura che l'*Incoronazione della Vergine* di Parma, che era il centro del polittico ricostruito da Kanter, proviene anch'essa da Lucca. L'ipotesi che possa essere la cuspide del polittico di Brancoli è definita «indubbiamente suggestiva», ma non convince il formato tricuspidato, tantoché si propende per immaginare il frammento di Parma come una bandinella processionale (*Sumptuosa tabula picta* cit., n. 31, pp. 272-273).

De Marchi torna sul problema nel 2012 (*Pittori ed altri artisti a Lucca al tempo di Paolo Guinigi*, in *Battista di Gerio in San Quirico all'Olivo*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 6 luglio 2012 – 6 gennaio 2013) a cura di A. d'Aniello, Pisa, Dedizioni, 2012, pp. 17-27, in part. pp. 23-24 e fig. 4), ricostruendo il polittico lucchese e stavolta includendo l'*Incoronazione della Vergine* di Parma, considerata nel '98 una bandinella. Delle cuspidi Bordonaro si è persa ogni traccia negli studi: le opere sono appena menzionate da Alberto Lenza, nella sua tesi di dottorato su *Gherardo Starnina* (2009-2010, p. 160, nota 493).

Come è giusto che sia, l'attenzione si riaccende quando le opere divengono di proprietà pubblica: donate al Museo Diocesano di Milano da Letizia Castelli (1921 – 2013), vedova di Gualtiero Schubert (1915 – 1990), i dipinti di Starnina erano dal '71 «sempre rimaste nella loro abitazione milanese» (P. Biscottini, *Il lascito Schubert*, in *Museo Diocesano. Lascito Schubert*, a cura di P. Biscottini – N. Righi, Sassi, Leguzzano (Vicenza), 2014, p. 9, nota). Spetta quindi nuovamente a De Marchi affrontare la questione del polittico lucchese, ma stavolta alla luce di nuovi dati materiali, offerti dalla conoscenza delle opere, e documentari, come l'acquisto a Lucca da parte del senatore, suggerito da me (De Marchi 2014, in part. p. 36, che opportunamente menziona il mio contributo). La garanzia che le cuspidi siano da congiungere agli scomparti laterali di Villa Guinigi è offerta dalle foto del

retro dei dipinti, che presentano dei nodi affini (fig. 11 a p. 33 e ricostruzione fig. 10 a p. 32, testo pp. 31-34). La ricostruzione di Kanter è quindi definitivamente smantellata e all'ipotesi che le cuspidi Bordonaro provenissero dal polittico lucchese era già arrivata Sonia Chiodo (De Marchi 2014, in part. pp. 29-30). Per la questione della cuspidi centrale di tale polittico, per cui De Marchi propone una *Trinità* di Starnina sempre della collezione Bordonaro, si rimanda alla scheda n. 67.

74.

Girolamo Del Guasta ossia Girolamo di Benvenuto (1470 – 1524)

Madonna bambino S. Giov[anni] e S. Sebastiano]

(£ 300)

tav. 46 x 21

[Galleria Grande muro est 1° fila presso finestra]

[Gall[eria] Picc[ola] Muro est a sin[istra] Finestra]⁷¹⁸

Firenze 1893 dal Prof Costantini che lo attribuì a Benvenuto di Giov[anni] del Guasta e Berenson lo crede del figlio Girolamo.

Bibliografia: *Central Italian* 1909; *Italian Pictures* 1932; Van Marle, XVI, 1937.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria, accanto all'*Angelo Annunciante* al numero precedente (n. 72). È riportata l'attribuzione dell'antiquario Costantini a Benvenuto di Giovanni. Non è visibile nelle fotografie Alinari della galleria, perché la parete est dal lato della Stanza dei disegni è fuori campo.

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di 'Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri', del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è ricordato come la «Madonna con bambino e due santi comprato dal prof. Costantini di Firenze attrib[uita] a Benvenuto di Giov del Guasta» e, nella colonna delle nuove attribuzioni, si riporta il parere di Berenson: «lo ritiene del figlio Girolamo del Guasta». È il nome che il senatore accetta per il suo catalogo.

Così Berenson inserisce l'opera, insieme al n. 66 della collezione, nel suo elenco di opere di Girolamo di Benvenuto: «74. Madonna with St. Jerome and Baptist» (*Central Italian* 1909, p. 182; *Italian Pictures* 1932, p. 253). Nelle note di lavoro ai Tatti, la «Madonna w. Sebastian and Baptist» di Girolamo di Benvenuto è infatti ricordata come «listed».

Verso il 1900, il dipinto è fotografato da Lisa Bordonaro, in uno scatto che però ha un pessimo risultato, a causa dell'illuminazione laterale del dipinto, ben visibile nella foto, dove è quasi illeggibile il corpo del San Sebastiano.

Van Marle riporta testualmente la menzione di Berenson (XVI, 1937, p. 441).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è esposto nella «Galleria dei fiamminghi», nuovo nome della «Stanza dei disegni», è attribuito a Girolamo di Benvenuto, seguendo Berenson e Van Marle, è precisata la forma cuspidata: «A tempera su tavola di forma semicircolare nella parte superiore» (p. 1).

⁷¹⁸ A matita.

Come nel caso del polittico di Giovanni di Paolo (n. 70) e della *Madonna* di Bernardo Daddi (n. 419), una fotografia del dipinto è scattata dalla ditta Prudence Cuming Associates e un esemplare si conserva nella fototeca di Zeri (inv. 45357). Risale a un momento collocabile fra anni Settanta e Novanta, quando i Bordonaro pensano di alienare il dipinto.

Risulta facile correggere un errore di iconografia: la Madonna, con un Bambino benedicente e addobbato di collana e bracciali, è accompagnata da San Giovanni Battista e San Sebastiano, non Girolamo, come aveva segnalato Berenson. Il volto della Madonna e del Bambino sembrano aver subito dei rifacimenti piuttosto consistenti. Come accade spesso, il manto della Vergine ha perso la consistenza volumetrica originaria e risulta appiattita nel classico tono cupo. La doratura, la cornice e le figure del Bambino e dei santi sono invece in condizioni migliori.

Il dipinto si colloca agevolmente in quell'area di confine, da tempo individuata, in cui è difficile e ozioso distinguere la mano del padre Benvenuto di Giovanni da quella del figlio Girolamo di Benvenuto, quando in bottega sono attivi entrambi, nell'ultimo decennio del Quattrocento. Il problema, da rivedere alla luce delle ultime considerazioni di Cecilia Alessi, *Il problema delle mani*, in *La Confraternita ritrovata: Benvenuto di Giovanni e Girolamo di Benvenuto nello Spedale Vecchio di Siena*, in 'Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e demotnoantropologico di Siena e Grosseto', I, 2003, pp. 75-99, cit. a p. 97), si scioglie anche in presenza della tavola Bordonaro, dove è lecito individuare tanto la stanchezza dell'anziano capobottega, che ripete un modulo ormai solido, quanto l'inesperienza di un giovane «che non pare mai toccato da un lampo di genialità».

75.

*Scuola Fiorentina*⁷¹⁹

Agnolo Gaddi fig[li]o di Taddeo dopo 1333 † 1396.. (Berenson e moglie)

*[Berenson – notato di carattere del Bar. G. C. B. nel vecchio catalogo]*⁷²⁰

Quattro Santi

(£ 300)

tav. 120 x 73

[Galleria Grande muro EST 2° fila da sotto presso finestra]

Firenze 1885 da Bauer

[Nota |]

Potrebbe anco essere di Gentile da Fabrian se tale è quella della Collez[ione]

Stroganoff a Pietroburgo riprodotto nell'Arte pag. 496 bis. Anno I 1898 fascicolo

X_XII

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria, nel secondo ordine, accanto alla *Madonna* al numero successivo (n. 75): si tratta dei «Quattro Santi. Scuola Fiorentina del 1400», che è verosimilmente l'attribuzione con cui l'opera entra in collezione. Non è visibile nelle fotografie Alinari della galleria, perché la parete est dal lato della Stanza dei disegni è fuori campo.

⁷¹⁹ Cancellato, a penna: 'Toscana. Sec XV'.

⁷²⁰ A matita.

L'opera è di un certo interesse, se il senatore arriva a proporre un confronto con la *Madonna dell'Umiltà* della collezione Stroganoff – poi passata all'Ermitage nel 1922 – attribuita da Adolfo Venturi a Gentile da Fabriano nell'articolo da lui citato (*Quadri di Gentile da Fabriano a Milano e a Pietroburgo*, in 'L'arte', I, 1898, pp. 495-497), e poi giustamente considerata da Keith Christiansen di un seguace di Angelico (*Gentile da Fabriano*, London, Chatto & Windus, 1982, n. XXX, pp. 121-122, pl. 89), se non dell'Angelico stesso da giovane, come voleva Roberto Longhi (*Un dipinto dell'Angelico a Livorno*, in 'Pinacotheca', III, 1928, pp. 153-159, poi in *Me pinxit e questiti caravaggeschi 1928 – 1934*, v. IV di *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 47-51, in part. p. 38 e nota 5 a p. 44, tav. 91).

La proposta di attribuzione di «Berenson e moglie» a Agnolo Gaddi segnalata in catalogo va riferita alla seconda visita della collezione del conoscitore americano, nel 1908.

È invece rivelatrice dell'esistenza di un «vecchio catalogo», finora non ritrovato, la nota del catalogo manoscritto post-divisione, dove si ricorda un altro apprezzamento del senatore («notato di carattere»).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è attribuito a Agnolo Gaddi, probabilmente dietro lettura del referto di Berenson. Una nota a penna, successiva, precisa l'identità dei quattro Santi: «Luigi dei Francesi, Giovanni Battista, Zanobi e Antonio Abate». È chiarito il formato: «su tavola semicircolare nella sommità» e che «la estremità superiore è di restauro».

76.

Bicci di Lorenzo 1373 – 1452 v. L'Arte – 1904 pag. 346⁷²¹

[Secondo Berenson Pseudo Baldese]

Madonna in trono con bambino e 4 angeli che suonano ai piedi (tabernacolo)

(£ 500)

tav. 115 x 64

[Galleria Grande muro EST 2° fila da sotto a d. finestra]

Firenze da Ciampolini 1892 proveniente Vend[i]ta Du Fresne⁷²². Molto probabile l'attribuz[i]one al Bicci di Lorenzo se a questi appartiene la tavola dell'Accademia di Firenze (Madonna e 4 Santi) già attribuita a Lorenzo Bicci.

[Nota X]

Nell'attribuzione a Bicci di Lorenzo mi conferma il quadro esistente nella Galleria degli Uffizi a Firenze

Bibliografia: *Italian Pictures* 1932 e 1968.

⁷²¹ Nome dell'artista e estremi cronologici, 'Bicci di Lorenzo 1373 – 1452' sono scritti due volte, a penna e a matita. Cancellato, a penna: 'Scuola Toscana. Sec. XV'.

⁷²² Cancellato, a penna, al posto di 'Firenze': 'Roma'; al posto di 'Ciampolini': 'Vend[i]ta Taggiasco'. Si tratta di un errore di confusione con la provenienza del dipinto successivo, il numero 77.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria: incorniciato entro un notevole tabernacolo, occupa il centro di questo tratto di parete ed è segnalato come «Madonna in trono con angeli. Scuola Fiorentina del 1400», ossia l'attribuzione con cui l'opera entra in collezione. Non è visibile nelle fotografie Alinari della galleria, perché la parete est dal lato della Stanza dei disegni è fuori campo.

Al nome di Bicci di Lorenzo il senatore arriva autonomamente, consultando un articolo di Osvald Sirèn che cita in catalogo (*Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco*, in 'L'arte', VII, 1904, pp. 337-355). Il dipinto riprodotto a pagina 346 è la «tavola dell'Accademia di Firenze (Madonna e 4 Santi)» ricordato in nota, ossia la *Madonna con Bambino fra quattro angeli* (scomparto centrale) e i *Santi Ludovico da Tolosa, Giovanni Gualberto, Antonio da Padova e Nicola* nei laterali, che proprio Sirèn sposta dal catalogo di Lorenzo di Bicci a quello di Bicci di Lorenzo (lo ricorda anche il senatore: «già attribuita a Lorenzo Bicci»). La fotografia Alinari del dipinto è ricordata in un elenco del 1907 del senatore redatto a Firenze (cfr. *Aprile 1907: studio di fotografie e viaggio a Firenze*) e la nota successiva in catalogo («Nell'attribuzione a Bicci di Lorenzo mi conferma il quadro esistente nella Galleria degli Uffizi a Firenze») esplicita un'avvenuta verifica dal vero.

Il dipinto non è citato nell'articolo di apertura su Bicci di Lorenzo di Mary Logan Berenson, che nella sua lista in calce inserisce due dipinti Bordonaro (nn. 78 e 209, con errore nella trascrizione, cfr. M. Logan Berenson, *Opere inedite di Bicci di Lorenzo*, in «Rassegna d'Arte», 15, 1915, pp. 209-214, a p. 213). Vale quindi, già da questo momento, una sconfessione e *silentio* dell'attribuzione del senatore a Bicci di Lorenzo.

In mancanza di altri candidati papabili, va identificato in questo dipinto la «Madonna with Angels making Music» che figura negli indici di Berenson come opera di Mariotto di Nardo (*Italian Pictures* 1932, p. 332; *Italian Pictures* 1963, v. I, p. 132).

Perciò l'attribuzione di Berenson allo «Pseudo-Ambrogio di Baldese», presente nel catalogo manoscritto post-divisione, è sicuramente successiva alla morte del senatore, nel corso della terza visita dello studioso alla collezione del 1926.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto figura come opera dello «Pseudo Ambrogio di Baldese» ed è collocato nella prima metà del Quattrocento. Le condizioni di conservazione sono descritte: «Fenditure verticali; vari leggeri guasti; fondo d'oro e aureole di restauro».

L'attribuzione di Berenson è corretta: il dipinto è di Lippo di Andrea (ex-*'pseudo Ambrogio di Baldese'*).

77.

Taddeo di Bartolo 1363 † 1422⁷²³ Attribuzione di Berenson e della moglie Mary Logan⁷²⁴

Madonna e bambino

£ 100 + 500 = (£ 600)

tav. 112 x 81

[Galleria Grande muro EST 2° fila accanto porta galleria piccola]

_Roma 1893 – Vend[i]ta Monsig[nor] Taggiasco. Restaurata da Bonini p[er] £ 500.

⁷²³ Cancellato, a penna: 'Scuola Senese Sec. XIV'.

⁷²⁴ A matita.

Bibliografia: *Central Italian* 1909; *Italian Pictures* 1932.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria: è esposto nel secondo ordine e segnalato come «Madonna con Bambino. Scuola Fiorentina del 1400», ossia l'attribuzione con cui l'opera entra in collezione. È una collocazione mantenuta nel catalogo post-divisione. Non è visibile nelle fotografie Alinari della galleria, perché la parete est dal lato della Stanza dei disegni è fuori campo. È uno dei pochi dipinti che il senatore fa restaurare, da un certo «Bonini», e il costo dell'operazione (500 lire) supera di gran lunga quello dell'opera (100 lire).

L'attribuzione a Taddeo di Bartolo arriva con la seconda visita di Berenson, in compagnia della «moglie Mary Logan», nel 1908; pertanto, il dipinto compare negli indici, come opera di Taddeo di Bartolo, a partire dal 1909: «77. Madonna» (*Central Italian* 1909, p. 257; *Italian Pictures* 1932, p. 552).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è attribuito a Taddeo di Bartolo. Nelle stime Briganti, il valore è sensibilmente diminuito.

Come nel caso del polittico di Giovanni di Paolo (n. 70) e del dipinto di Girolamo di Benvenuto (n. 74), una fotografia del dipinto è scattata dalla ditta Prudence Cuming Associates e un esemplare si conserva nella fototeca Zeri (inv. 135541). Risale a un momento collocabile fra anni Settanta e Novanta, in un momento in cui i Bordonaro pensano di alienare il dipinto.

Come mi suggerisce Giacomo Guazzini, questa *Madonna dell'umiltà* è opera di Giorgio di Andrea di Bartolo, come si evince da un confronto con la *Madonna dell'umiltà* della Pinacoteca Comunale di Città di Castello, che appare come prima opera del pittore, nel solo articolo che definisce criticamente la sua personalità (L. B. Kanter, *Giorgio di Andrea di Bartolo*, in 'Arte cristiana', 712, LXXIV, 1986, pp. 15-28).

78.

Scuola Senese Sec XIV

[Bicci di Lorenzo 1373 – 1452]

Madonna in trono con bambino adorata da due piccoli monaci

(£ 199.50)

tav. 119 x 64

[Galleria Grande muro EST 3° fila da sotto accanto porta galleria piccola]⁷²⁵

Roma 1886. Vend[it]a Mariangeli Pio. Nel catal[ogo] figurava p[er] scuola fiorentina del Sec XV

[Nota]

può questa Madonna con ragione attribuirsi a Gentile da Fabriano essendo assai somiglian[t]e per la forma delle teste: occhi, naso, mani a quella ritrovata da Venturi nel Museo di Fabriano. Vedi Arte anno IX. 1906 pag. 221. Berenson e la moglie Logan la credono di Bicci di Lorenzo.

⁷²⁵ A matita.

Bibliografia: M. Logan Berenson, *Opere inedite di Bicci di Lorenzo*, in 'Rassegna d'arte', XV, 1915, pp. 209-214; Van Marle, IX, 1927;

Il dipinto si può identificare nel «Quadro in tavola dipinto a tempera con fondo oro. Rappresenta la Madonna in trono con il Bambino: ai piedi due figurine di frati in atto di preghiera. L'estremità superiore della tavola è a sesto acuto, con guarnizioni d'accompagnamento stile gotico. Scuola fiorentina del secolo XV, m. 1,20 per 0,64» della vendita di Mariangeli del 1886 (*Catalogo della vendita di oggetti antichi* cit., Roma 1886, n. 490bis, p. 45). Il collezionista ha anche riportato, nel catalogo della vendita di sua proprietà, il prezzo a cui ha acquistato il dipinto, che corrisponde a quello segnato nel catalogo della sua collezione: «199.50».

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria: è esposto nel terzo ordine, accanto alla porta, come conferma la collocazione nel catalogo post-divisione. È segnalato come «Madonna con Bambino. Fiorentino del 1400», che è la dicitura «nel catalogo», probabilmente il più antico della collezione, ricordata in nota dal senatore. Non è visibile nelle fotografie Alinari della galleria, perché la parete est dal lato della Stanza dei disegni è fuori campo.

Presto il senatore dovette aderire all'idea che potesse trattarsi di un'opera di «Scuola Senese» del Trecento. Poi, a confronto con una proposta di Adolfo Venturi apparsa nella Miscellanea de 'L'arte' (*Un nuovo dipinto di Gentile da Fabriano*, in 'L'arte', IX, 1906, p. 222, fig. a p. 221), in nota si asserisce che «può questa Madonna con ragione attribuirsi a Gentile da Fabriano», sulla base di un metodo che ancora echeggia presupposti morelliani («per la forma delle teste: occhi, naso, mani»).

Ma il collezionista stavolta non sbaglia il tiro: la *Madonna con Bambino e i Santi Giovanni Battista e Giacomo Maggiore* della Pinacoteca Civica di Fabriano, è esposta alla 'Mostra di Arte Antica Umbra' a Perugia (KHI), che il collezionista visita (cfr. capitoletto *La 'Mostra di Arte Antica Umbra' a Perugia, settembre 1907*), con l'attribuzione di Venturi a Gentile, seguita da un punto interrogativo. Ma nelle recensioni si sollevano unanimi riserve sul punto (cfr. F. Masons Perkins, *La Pittura all'Esposizione d'arte antica di Perugia*, in 'Rassegna d'arte', VII, 1907, pp. 88-95, in part. nota 1 [seconda colonna], p. 91; G. Gronau, *Die Ausstellung Alter Kunst in Perugia*, in 'Kunstchronik', XVIII, 1906-1907, pp. 449-456, in part. p. 450): e, a partire da van Marle, la tavoletta di Fabriano rientra proprio nel *corpus* di Bicci di Lorenzo (Van Marle, IX, 1927, p. 22 e fig. 13 a p. 23).

Il referto di «Berenson e la moglie Logan», chiaramente da riferire alla visita del 1908, e successivo alla nota sul dipinto di Fabriano, sancisce che gli studiosi «la credono di Bicci di Lorenzo». Pertanto il dipinto Bordonaro è citato, ma non riprodotto, nella lista in calce all'articolo sul pittore, firmato da Mary Logan, ora coniugata Berenson: è il «n. 78. *Madonna con due piccoli monaci*» (Logan Berenson, 1915, p. 213).

La menzione è ripresa testualmente da Raymond van Marle (IX, 1927, p. 33, nota 1, con il riferimento al contributo della Logan).

Il nome di Bicci di Lorenzo è quindi accolto nel catalogo post-divisione, dopo la morte del senatore.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è assegnato – senza esitazioni – a Bicci di Lorenzo. Della tavola, si ricordano la forma cuspidata e le due voci bibliografiche.

Si tratta effettivamente di un dipinto di Bicci di Lorenzo.

79.

Scuola fiorentina sec. XV seconda metà forse Raffaellino del Garbo

Madonna, bambino S. Francesco e Angelo (tondo)

(£ 550)

diam. 73

Comp[rato] 1897 in Firenze dalla figlia di Bauer Ved[o]va Forti. Loeser crede probabile sia un Raffaellino del Garbo

Il dipinto non figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria: non è il tondo esposto nel terzo ordine, sopra la *Madonna* assegnata a Bicci di Lorenzo (n. 76), che si identifica nel tondo n. 81 (fa fede la precisione dell'annotazione: «Madonna in adorazione del Bambino. Maniera di Lorenzo di Credi», cfr. scheda). Probabilmente il tondo n. 79, che è acquistato proprio nel 1897, non dovette essere presente al momento del disegno di allestimento, ma dovette guadagnare subito il posto del tondo n. 81, che poi guadagna la posizione «sopra il balcone». Non è visibile nelle fotografie Alinari della galleria, perché la parete est dal lato della Stanza dei disegni è fuori campo.

Alla visita di Loeser, che «crede probabile sia un Raffaellino del Garbo», il collezionista corregge la voce del catalogo, mantenendo la cautela con un «forse».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di «maestro fiorentino con influenze umbre» di inizio del Cinquecento. L'iconografia è corretta in «Madonna con il Bambino, S. Francesco e S. Maria Maddalena». Per Briganti, il valore del tondo è sensibilmente inferiore.

80.

Sano di Pietro 1406 – 1481⁷²⁶

Madonna e bambino con angeli che sostengono il panneggiamento

(£ 315)

tav. 93 x 63

[Galleria Grande muro sud 3° fila da sotto 2° posto dopo Gall. Piccola]

Firenze 1887 Vendita Collez[ione] Ehrenfreund

Provenienza: Firenze, collezione Ehrenfreund, fino al 1887; Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro, 1887 – 1955 circa; Roma, acquistato da Ettore Sestieri, 1955 circa.

Bibliografia: *Central Italian* 1909; Reinach, III, 1910; E. Gaillard, *Un peintre siennois au XV^e siècle. Sano di Pietro. 1406 – 1481*, Chambér, M. Dardel, 1923; Van Marle, IX, 1927; *Italian Pictures* 1932 e 1968.

Il dipinto si può identificare nel lotto n. 822 del catalogo della vendita della collezione Ehrenfreund: «Dipinto a Tempera, Madonna con Bambino. In alto due Angioli che sostengono un panneggiamento, Sano di Pietro, Senese 400 (Perfetta conservazione e bellissimi colori) cornice dorata» (cfr. *Catalogo*

⁷²⁶ Cancellato, a penna: '1^a metà Sec[ol]o XV'.

della Collezione di Oggetti dell'Arte Antica e di Curiosità appartenente al Signor Cavaliere Emilio Ehrenfreund cit., p. 41).

Il dipinto figura quindi nello schizzo di allestimento della parete est della galleria: al terzo ordine, è la «Madonna e bambino. Sano di Pietro» che figura accanto al numero precedente, e a *pendants* con la *Madonna* assegnata a Bicci di Lorenzo dai Berenson (n. 78).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 15, Alinari n. 19926).

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, il dipinto è descritto laconicamente come una delle «Two Madonnas» di Sano di Pietro presenti in collezione, insieme al n. 216. A partire dal 1909, è quindi menzionato negli indici di Berenson, inizialmente *a solo*: «80. Madonna» (*Central Italian* 1909, p. 239); poi, insieme al n. 216, in una menzione più laconica: «Two Madonnas» (*Italian Pictures* 1932, p. 257); infine, senza numero di inventario, ma specificando per la prima volta «Madonna and Child with two Angels» (*Italian Pictures* 1968, p. 377).

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 282), sapientemente a fianco di un'altra *Madonna con Bambino e angeli* della collezione Bordonaro, al tempo creduta di Francesco di Giovanni, poi entrata nel catalogo di Michele di Matteo (n. 239) La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Sano di Pietro. Vierge et Enfant avec anges. 0,95 x 0,63».

Il dipinto è menzionato, con ripresa dagli indici del 1909, da Emile Gaillard (1923, p. 195): «Palerme. Collection Chiaramonte Bordonaro: Madone», nel «Catalogue des Oeuvres» in appendice a una monografia, nonostante le date, ancora impregnata di temperie decadente.

Van Marle si dilunga più del solito su questo dipinto, ma per esplicitare che è «less pleasing». Nella trattazione, il dipinto Bordonaro è collocato dopo l'*Incoronazione della Vergine* della chiesa di San Girolamo a Siena, databile per via documentaria al 1465 – 1467, e prima delle miniature negli antifonari del Duomo del 1470: perciò si arguisce che lo studioso colloca alla fine degli anni Sessanta la *Madonna* palermitana (Van Marle, IX, 1927, pp. 510-512).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato «ritagliato da una grande lunetta»; in più si notano «restauri nel fondo e nel pavimento».

È uno dei sette dipinti venduti da Amedeo Chiaramonte Bordonaro a Ettore Sestieri verso il 1955, come attestano le annotazioni di Federico Zeri nel retro delle tre fotografie del dipinto da lui possedute (inv. 43928, 43929, 44033). Solo una di queste (inv. 43929) non è una stampa del negativo Alinari, ma un nuovo scatto eseguito al momento del passaggio nelle mani dell'antiquario romano. Nel retro di questa fotografia è indicata, in diversa grafia, la provenienza: «Coll. Bordonaro – Palermo» e nella grafia di Zeri misure e successivo passaggio: «66 x 96», «Sano di Pietro», «ex. Coll. Chiaramonte Bordonaro, Palermo. [Ettore Sestieri, Roma]».

I punti di contatto maggiori fra il dipinto e il nutrito *corpus* di Sano di Pietro si ritrovano con la *Madonna con Bambino fra San Girolamo e San Bernardino da Siena* della chiesa dell'Osservanza a Siena – beninteso, non si tratta del *name-piece* del «Maestro dell'Osservanza», individuato da Roberto Longhi in una nota dei *Fatti di Masolino e Masaccio* (1940) e poi studiato da Alberto Grazani (*Il Maestro dell'Osservanza* 1942, in «Proporzioni. Studi di storia dell'arte», II, 1948, pp. 75-88) – bensì di un trittico mai uscito dal catalogo di Sano di Pietro, datato 1463 sulla scorta di un'iscrizione letta da Fabio Chigi (cfr. ora A. De Marchi, *Sano di Pietro prima della Pala dei Gesuati e il "Maestro dell'Osservanza": aporie di una doppia identità*, in *Sano di Pietro. Qualità, devozione e pratica nella*

pittura senese del Quattrocento. Giornate di studio nel sesto centenario della nascita, a cura di G. Fattorini – A. Angelini – A. M. Guiducci – W. Loseries, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, pp. 53-95, in part. p. 66, nota 52, fig. 40 a p. 85). Il dipinto Bordonaro è una replica in formato ridotto di un prototipo che trova altre formulazioni.

81.

Ignoto Fiorentino sec. XV 2 metà

Madonna e S. Giov[anni] in adoraz[ione] del bambino

(£ 300)⁷²⁷

tav. diam. 75

[Galleria Grande sopra finestra centro]

*Firenze 1893 da A Melli che lo dicea Lorenzo di Credi ? (tondo sopra il balcone)*⁷²⁸

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria: è il tondo esposto nel terzo ordine, sopra la *Madonna* assegnata a Bicci di Lorenzo (n. 76). È segnalato come «Madonna in adorazione del Bambino. Maniera di Lorenzo di Credi», che è l'attribuzione al momento dell'acquisizione ricordata in catalogo: «A Melli che lo dicea di Lorenzo di Credi?». Tuttavia, all'arrivo del tondo n. 79, acquistato nel 1897 (cfr. scheda), il tondo n. 81 dovette guadagnare la posizione registrata in nota dal senatore: «tondo sopra il balcone». Il senatore comunque non fa troppo affidamento al parere dell'antiquario e preferisce mantenere l'opera a un «Ignoto Fiorentino» della seconda metà del Quattrocento.

Una fotografia del dipinto si conserva a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, ma non appartiene alla campagna Alinari, forse è uno scatto precedente all'acquisizione del dipinto ed è fornito direttamente dall'antiquario. Nel cartoncino, il collezionista si attiene ancora all'idea di Melli: «Scuola di Lorenzo di Credi».

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto figura come «scuola fiorentina» della fine del Quattrocento. Si segnalano «numerosi restauri, distacchi e tendenze a cadute di colore» e una doratura recente della cornice. La stima di Briganti è sensibilmente inferiore a quella di Sestieri.

La leggibilità del dipinto è notevolmente compromessa da uno strato di sporcizia e di vernice invecchiata. Le crettature e i distacchi, già notati da Sestieri, sono preoccupanti; in particolare, nella zona inferiore del tondo, e lungo una fenditura verticale che attraversa tutta la superficie pittorica, al centro. I ritocchi alterano diverse aree del dipinto e si concentrano nel paesaggio e negli incarnati, soprattutto della Madonna e del San Giovannino.

Il dipinto rielabora lo schema di un tondo con un' *Adorazione del Bambino* di Lorenzo di Credi, noto in un esemplare autografo (Roma, collezione Casati Stampa di Soncino, nel 1966) e in uno di bottega (Mainz, Gemäldegalerie), assegnato da Gigetta Dalli Regoli al 'Maestro della Maddalena Johnson' (cfr. *Lorenzo di Credi*, Milano, Edizioni di Comunità, 1966, nn. 33, 266, figg. 71, 266, pp. 117, 194), sebbene il paesaggio sia integralmente variato. Il tondo Bordonaro si può quindi serenamente collocare verso il 1490, fra la produzione dei tanti ripetitori di Lorenzo senza nome.

⁷²⁷ Cancellato, a penna: '(£ 200)'.

⁷²⁸ Cancellato, a penna: 'Firenze 1893 da Traballese [?]'

82.

*Lorenzo di Niccolò Gerini fiori sec. XV*⁷²⁹. (Berenson)⁷³⁰

Madonna e bambino

£ 250

tav. 84 x 47

[Pratameno]

*Firenze 1894 da Ciampolini prov[enien]te Marchese Franzoni*⁷³¹

Provenienza: Genova, collezione del marchese Franzoni; acquistato a Firenze nel 1894 tramite Vincenzo Ciampolini; Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro 1894 – 1922; Palermo, eredità di Antonietta Chiaramonte Bordonaro, duchessa di Pratameno, e suoi eredi, 1922 – 1974; Roma, vendita Finarte, 8 maggio 1974, lot. 83 (invenduto); Roma, mercato antiquario (1975); Londra, Christie's, 9 dicembre 1988.

Bibliografia: M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370 – 1400*, Firenze, Edam, 1975.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria e nella fotografia della galleria Alinari: è la «Madonna e bambino. Scuola senese. 1300» esposta nel terzo ordine, accanto al balcone, e a *pendant* con un «Cristo. Fiorentino del 1400».

La precedente indicazione in catalogo («Scuola Senese») è sconsigliata al momento del passaggio di Berenson, probabilmente nel 1908: l'attribuzione vira verso il nome di Lorenzo di Niccolò Gerini.

Il dipinto passa in eredità alla figlia del collezionista Antonietta Chiaramonte Bordonaro, duchessa di Pratameno: lascia perciò la villa alle Croci nel 1922 e, come tutti i dipinti di questo nucleo, non figura nell'inventario A, né nel catalogo di Sestieri.

È uno degli otto dipinti che passa in vendita a Roma, presso la casa d'aste Finarte, il 7 e l'8 maggio 1974, come opera di Lorenzo di Niccolò Gerini (n. 83, vedi *La vendita Finarte*). Grazie alle annotazioni del banditore nell'esemplare del catalogo dell'archivio Finarte, conservato a casa di Giovanni Agosti, sappiamo che il dipinto non viene venduto.

È l'unica opera della collezione Bordonaro a esser menzionata nella *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento* di Miklòs Boskovits (1975, p. 413): lo studioso conosce l'opera dal catalogo della vendita Finarte, segnala che si tratta di una «tavola in parte ridipinta» e attribuisce l'opera a Niccolò di Pietro Gerini.

Una fotografia a colori del dipinto, eseguita da una ditta non identificata, si conserva nella fototeca Zeri (inv. 17172). Nel retro, lo studioso ha riportato la provenienza: «ex. Coll. Chiaramonte-Bordonaro, Palermo» e specificato che l'opera si trova sul mercato romano: «[1975, Roma, for sale]». Tuttavia, la diversa indicazione dell'autore, «as Giovanni del Biondo», lascia presagire un ulteriore passaggio rispetto all'asta Finarte del maggio 1974. Una fotografia del dipinto dall'archivio Todini, scattata con ogni probabilità al momento della vendita Finarte, si trova nella Fototeca del

⁷²⁹ Cancellato, a penna: 'Scuola Senese. Madonna e bambino (£ 250)'.

⁷³⁰ A matita.

⁷³¹ Cancellato, a penna, dopo 'prov[enien]te': 'Vend[it]a D'

Kunsthistorisches Institut di Firenze (Mal. Got. 451353). L'indicazione a matita è ancora sulla scia di Boskovits: «Niccolò di Pietro Gerini' 84 x 49 cm. pr. Palermo, Slg. Chiaramonte Bordonaro».

[Il dipinto passa in vendita il 9 dicembre 1988, presso Christie's a Londra, come opera del 'Maestro della predella dell'Ashmolean' (Biblioteca Zeri).] Una fotografia in bianco e nero della ditta A. C. Cooper, eseguita per conto di Christie's, si conserva nella fototeca di Zeri (inv. 17171). Nel retro, sono indicati solo i riferimenti dal catalogo della vendita. A conferma dell'indicazione di Boskovits, Zeri conserva entrambe le sue fotografie nel fascicolo «Nicolò di Pietro Gerini e bottega».

83.

Lorenzo Monaco o Barna (secondo Berenson) o meglio a mio giudizio F[rance]sco Traini. Sec XIV

Lippo Memmi fiori 1332⁷³²

S. Pietro Apostolo seduto nel faldistorio

(£ 420)

tav. 91 x 47

[accanto balcone]

Pisa 1886 per ½ Oreste Orsolini da Luigi Gucci.

Per me potrebbe essere del Traini Fran[cesco] non riscontrando nei pannelli e nelle estremità, flosce e snodate alcuna somiglianza con Monaco o Barna. Alla pinacoteca di Pisa sono due tavole della stessa mano.

[Nota 1]

I N° 83 e 87 vanno ora assegnati a Lippo Memmi siccome risulta dall'attribuz[i]one del quadro di S. Jacopo nella Pinacoteca di Pisa che faceva parte del polittico cui appartenevano i miei due quadri, e dallo studio del Perkins nella Rassegna d'Arte Anno VI N° 2 pag. 31

Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

Provenienza: Pisa, proprietà di Luigi Gucci, 1886, acquistato per tramite di Oreste Orsolini; Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro, 1886 – 1982; acquistato dalla Regione Sicilia nel 1982

Bibliografia: F. Mason Perkins, *Scoperte e Primizie artistiche. Due tavole di Lippo Memmi*, in «Rassegna d'Arte», II, 1906, p. 31; *Central Italian* 1909; Reinach, III, 1910; Van Marle, II, 1924; *Italian Pictures* 1932; *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, catalogo della mostra (maggio – luglio 1956) [a cura di M. Laclotte], Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1956; M. Meiss, *Primitifs Italiens à l'Orangerie*, in 'Revue des Arts', VI, 2, 1956, pp. 139-148; C. Volpe, *Precisazioni sul 'Barna' e sul 'Maestro di Palazzo Venezia'*, in 'Arte antica e moderna', 10, 1960, pp. 149-158; G. Coor, *Two unknown paintings by the Master of the Glorification of St. Thomas and some closely related works*, in 'Pantheon', XIX, 3, 1961, pp. 126-135; E. Carli, *Il Museo di Pisa*, Pisa, Cassa di Risparmio di Pisa, [1974]; L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, Einaudi, 1974, G. Damiani, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena,

⁷³² A matita, sopra 'Lorenzo Monaco'.

Pinacoteca Nazionale, 27 marzo – 31 ottobre 1985) a cura di A. Bagnoli – L. Bellosi, Firenze, Centro Di, 1985, n. 10, pp. 82-85; A. Caleca, *Tre polittici di Lippo Memmi. Un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo, I*, in 'Critica d'Arte', XXII, 150, 1976, pp. 49-59; C. Volpe, in *Il gotico a Siena. miniature pitture oreficerie oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 24 luglio – 30 ottobre 1982) [a cura di G. Previtali], Firenze, Centro Di, 1982, p. 186; M. Lonjon, in *L'art gothique siennois. enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, catalogo della mostra (Avignon, Musée du Petit Palais, 26 giugno – 2 ottobre 1983), Firenze, Centro Di, 1983; M. Boskovits, *Il gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra*, in 'Arte cristiana', 698, LXXI, 1983, pp. 259-276; D. Parenti, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 15 marzo – 6 luglio 2008) a cura di M. Boskovits, Siena, Protagon, 2008, n. 2, pp. 28-37 (con bibliografia completa).

I due dipinti, che entrano in collezione con provenienza dalla collezione pisana di Luigi Gucci, figurano nello schizzo di allestimento della parete est della galleria («S. Pietro. Lorenzo Monaco. o Barna secondo Berenson») e nella fotografia della galleria Alinari. Sono esposti nel secondo ordine, in studiato *pendant*: fra loro si interpone il polittico n. 85, siciliano secondo Berenson.

Solo il pannello con il *San Pietro* (il presente n. 83) è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 16, Alinari n. 19944): l'attribuzione della didascalia è quella del senatore, in favore di Francesco Traini.

È la prima attribuzione registrata dal collezionista, alla visita di Berenson il 24 ottobre 1897. I due «Santi» sono ancora ricordati come opere di Lorenzo Monaco, ma il conoscitore americano «li attribuisce a Barna».

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, i dipinti figurano sotto lo stesso nome e sono descritti come «2 panels: Peter Paul». Saranno presto inseriti negli indici, lo attesta anche la scritta «listed». Ai Tatti si conservano anche diverse foto Alinari dei due dipinti, non tutte del lascito Berenson (solo il *San Pietro* nel fascicolo «Barna da Siena, n. S49.4, inv. 125717 – verosimilmente la più antica, donata dal senatore a Berenson – e di entrambi i santi: inv. 125718, lacito Clifford; inv. 125719, lascito Marian and George Kaftal, nel fascicolo «Lippo Memmi», n. S46.5)

È Frederick Mason Perkins a pubblicare la foto Alinari del *San Pietro* Bordonaro su 'Rassegna d'arte', originalmente scontornata e affiancata dal *San Pietro* del Louvre, ugualmente attribuito Lippo Memmi, sostituendo nel secondo caso una vecchia attribuzione a Taddeo di Bartolo (1906, p. 31). È un'attribuzione su cui conviene il senatore, che a questo punto abbandona la sua opzione precedente su Francesco Traini, tutta legata alla provenienza pisana: «Per me potrebbe essere del Traini Fran[cesco] non riscontrando nei panneggiamenti e nelle estremità, floscie e snodate alcuna somiglianza con Monaco o Barna. Alla pinacoteca di Pisa sono due tavole della stessa mano». È una considerazione rimossa al momento della stesura della nota 1, evidentemente successiva alla lettura dell'articolo di Mason Perkins.

I due dipinti entrano quindi nelle liste di Berenson (*Central Italian* 1909, p. 202), provvisti di numero di inventario (in un caso inesatto, «84» al posto del corretto '87'): «83. St. Peter; 84. St. Paul».

Un'incisione al tratto dal dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 655, n. 2). Poiché l'immagine segue quella dei *Santi Pietro e Paolo* attribuiti a Mario di Laurito, la didascalia recita: «Même collection. Attribué à Traini. Saint Pierre». In questo caso infatti il collezionista non accoglie il parere di Berenson per Barna e Reinach si limita a riportare l'attribuzione che riceve per corrispondenza.oo

Il primo a tradurre a stampa un'intuizione corretta del senatore – il «quadro di S. Jacopo nella Pinacoteca di Pisa che faceva parte del polittico cui appartenevano i miei due quadri» – è Raymond van Marle, che presenta il punto con un grado eccessivo di cautela: «These three panels are in composition and general conception so identical, that if the dimensions were identical – as to which I have no opportunity to investigate – it might be assumed that they once formed part of the same work of art» (Van Marle, II, 1924, p. 260). Solo il santo in faldistorio della Pinacoteca di Pisa, interpretato come *San Giacomo*, è riprodotto (fig. 171 a p. 261).

Invece l'idea di Berenson che i *Santi Pietro e Paolo* siano opere giovanili di Barna compare a partire dalle *Italian Pictures* (1932, p. 257).

In un articolo miliare, che rifonda non solo la storia di un pittore, ma l'intera visione della pittura trecentesca a Pisa, Millard Meiss espunge dal catalogo di Francesco Traini uno dei due dipinti che gli assegnava Vasari, il *San Tommaso in cattedra* della chiesa di Santa Caterina a Pisa (M. Meiss, *The problem of Francesco Traini*, in 'Art Bulletin', 1933, pp. 97-173, in part. pp. 115-116). Chiaramente, prima di questo contributo, era arduo per il collezionista distinguere chi fosse il 'Francesco Traini' che aveva dipinto la sua opera: per certi versi, non aveva torto: è effettivamente lo stesso pittore del *San Tommaso in cattedra*, poi rientrato nel *corpus* di Lippo Memmi (ora sul pittore è importante L. Bellosi, *Su Francesco Traini*, in "I vivi parean vivi" cit., pp. 388-398).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è fermamente assegnato a Lippo Memmi, in virtù della sua vicenda bibliografica. E si nota: «è la tavola compagna del "Santo in trono" del Museo Civico di Pisa».

Nel 1956, Michel Laclotte – nella sua storica mostra di primitivi italiani all'Orangérie, *De Giotto à Bellini* – presenta la cuspidine inedita con un *Cristo benedicente* del Museo di Douai (52 x 33 cm, inv. 34, planche I) come opera di 'Barna', che per lui è autore di due opere: il *Cristo al Calvario* della Frick Collection e del polittico di Asciano, composto dalla *Madonna con Bambino* di Asciano, il *San Giovanni Battista* del Lindenau Museum di Altenburg, il *San Giacomo* di Pisa e i due *Santi* Bordonaro (Laclotte, 1956, n. 2, p. 2). La ricomposizione viene sottoscritta, in una recensione alla mostra, da Millard Meiss, che include nel *corpus* di 'Barna' il *San Tommaso in cattedra*, facendo perno proprio sul *San Pietro* Bordonaro (1956, p. 148) e da Carlo Volpe, in un articolo che fa il punto su 'Barna' (1960, pp. 149-150).

Una nota di lavoro conservata ai Tatti riporta un pensiero di Luisa Vertova sulla nuova proposta di Laclotte sull'inclusione della cuspidine di Douai nella serie Altenburg-Pisa-Palermo: «this series does not necessary go with Barna's Asciano Madonna, in fact the Palermo St. Peter is very close to the Glorification of S. Thomas Aquinas and the Douai Christ is also less subtle than Barna's figures» (busta allegata nel fascicolo S47.6).

È decisivo il contributo di Gertrude Coor-Achenbach, che associa definitivamente altre due cuspidi del Lindenau Museum di Altenburg al *Cristo* di Douai, con una totale coincidenza di dimensioni, dati tecnici e di stile (1963). Cambia il nome del pittore, che ora è un meno vasariano 'Master of the Glorification of St. Thomas', ma non la sostanza del *corpus*, che coincide con quello di 'Barna'. Infine, ipotizza la provenienza delle cuspidi Douai-Altenburg dal polittico di Lippo Memmi visto da Vasari nella chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno (p. 132). Anche per questa ragione la studiosa sostiene che l'anonimo sia un aiuto del pittore senese allineandosi con una tendenza critica che insiste da tempo sulle affinità fra la *San Tommaso in cattedra* e la pittura memmiana (L. Coletti, *I primitivi*, Novara, 1946; G. Vigni, *Il 'Maestro del Trionfo di San Tommaso'*, in 'Bollettino d'Arte', XXXIV, 1949, p. 319). Quanto al polittico di cui fanno parte gli scomparti Bordonaro, lo interpreta ancora come prodotto di collaborazione: a Lippo vanno i santi di Pisa e di Altenburg, al 'Maestro' quello

palermitano da lei noto grazie alla foto Alinari; propone una datazione verso il 1330 e emette un'ipotesi per la provenienza dalla chiesa pisana di Sant'Andrea Forisportam, fondata esclusivamente sulla presenza iconografica del *Sant'Andrea*, solo ora riconosciuto come tale, giacché prima lo si considerava un Giacomo (nota 34 a p. 135).

Nell'edizione illustrata degli indici (1966), è ormai dichiarata la ricomposizione del polittico: i due dipinti sono «Side-panels of polyptych, companions to Altenburg and Pisa: S. Peter enthroned, S. Paul enthroned». Stavolta si nutrono dubbi sullo stato di conservazione: «p. or r.», cioè 'partly autograph' o 'ruined, restored, repainted' (dalle abbreviations).

Anche Enzo Carli (1974, n. 41, p. 53) si schiera in favore della provenienza dalla chiesa di Sant'Andrea; mentre in un passo e in una nota del *Buffalmacco*, Luciano Bellosi evoca la «presenza del Barna in area pisana» e il polittico Pisa-Altenburg-Palermo, sostenendo che il «complesso proviene dalla chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, dove il Vasari vide un polittico firmato e datato da Lippo Memmi» (1974, p. 94 e nota 100 a p. 107). Antonio Caleca condivide il punto e rende nota la provenienza del *Sant'Andrea* del museo pisano dalla collezione del canonico Zucchetti, grazie al ritrovamento dell'inventario: il dipinto è donato nel 1796 alla città e all'Opera del Duomo di Pisa: è il «quadro alto braccia 2, che rappresenta S. Giacomo Apostolo sedente nel Faldistorio, di Lippo Memmi Sanese, dell'anno 1325» (1976, p. 51). Nel suo articolo su 'Critica d'arte', il *San Pietro* Bordonaro è rappresentato, insieme al compagno pisano e al *San Giovanni* di Altenburg (figg. 3-5 a pp. 50-51): non accadeva dal repertorio di Van Marle.

Nel contempo, un contributo di Michael Mallory smantella le posizioni della Coor e pone le fondamenta per l'attuale interpretazione del polittico: proveniente dalla chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, e quindi opera di un pittore che si firmava 'Lippus de Sena'. I dipinti Bordonaro sono riprodotti – con errore nella menzione («Chiaromonte Bordinaro») – e una notizia fornita dai proprietari delle opere rivela quantomeno una conversazione: «I can further add that the Palermo *Peter* and *Paul* seem also to have come from Pisa, for the records of the Chiaromonte-Bordinaro family state that both *Peter* and *Paul* were purchased from the Municipio of Pisa "many years ago"» (1975, figg. 5-6 a p. 11, cit. p. 19 e nota 39).

È solamente con un appunto su 'Paragone' di Gordon Moran che la 'questione Barna' si avvia verso la sua soluzione. Lo studioso è il primo a riprendere uno spunto di Peleo Bacci, secondo cui Barna – autore degli affreschi della collegiata di San Gimignano – sarebbe un fantomatico pittore, in realtà mai esistito. Da un errore di trascrizione di un copista dei *Commentari* di Ghiberti, che scrive 'Barna' al posto di 'Bartolo' – il secondo, Bartolo di Fredi, è effettivamente l'autore delle *Storie dell'antico Testamento* in questione – si sarebbe generata una biografia artistica inventata, passata dall'Anonimo Magliabechiano a Vasari (*Is the name Barna an incorrect transcription of the name Bartolo?*, in 'Paragone. Arte, XXVII, 311, 1976, pp. 76-79 – il suggerimento della soluzione viene da James Beck).

È Bellosi il primo a replicare che «da quando Gordon Moran ha convincentemente mostrato l'equivoco che stava alla base della creazione del fantomatico pittore di nome Barna, tutto il gruppo che passava sotto questo nome dovrà passare sotto l'etichetta non so se di Federico Memmi, ma almeno di famiglia Memmi» (*Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, in 'Prospettiva', 11, 1977, pp. 17-27, cit. a p. 20). Nel catalogo della storica mostra su *Il gotico a Siena*, il polittico pisano è attribuito a «'Barna' (Federico Memmi?)» da Carlo Volpe, con una significativa nota sulla provenienza: «probabile polittico di Sant'Andrea a Pisa», non San Paolo a Ripa d'Arno (1982, p. 186). Nell'edizione francese della mostra, Marianne Lonjon presenta una *Santa Maddalena* di collezione privata che da subito risulta correttamente considerata come parte della serie di pinnacoli (Altenburg-Douai) del polittico pisano (1982, n. 43, pp. 142-144). E sono importanti le pagine in cui

Giovanni Previtali sistema sulla stessa linea di qualità, da bravi cognati che gestiscono un'unica bottega, Simone Martini e Lippo Memmi (e non esclude la paternità di Simone anche per alcune parti del polittico pisano, ora di nuovo creduto proveniente da San Paolo a Ripa d'Arno di Simone stesso, cfr. G. Previtali, *Introduzione in Simone Martini e 'chompagni'*, cit., pp. 11-32, in part. p. 27, ma anche pp. 27-32, anche per la questione 'Barna'). Una definitiva esclusione della *Madonna* di Asciano dalla ricostruzione del polittico viene da Giovanni Damiani (1985, n. 10, pp. 82-85). Da parte di Miklós Boskovits arriva invece una postilla alle posizioni della mostra senese, proponendo senza troppe difficoltà nell'opera dell'ex-'Barna' nient'altri che Lippo Memmi (1982, p. 264 e nota 23). Per le successive vicende bibliografiche del polittico Altenburg-Pisa-Palermo, a fronte di un orizzonte privo di smottamenti, si rimanda all'ottima scheda di Daniela Parenti (2008, in part. pp. 35-36). Scemato l'entusiasmo per la proposta di Laclotte, manca tuttora al polittico lo scomparto centrale. Troppo fermamente si crede ormai che il polittico provenga dalla chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, pur in mancanza di qualsiasi conferma documentaria.

Tre fotografie del dipinto si conservano nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna. Due di esse (una Alinari, inv. 21340, e una successiva, probabilmente da datare al momento dell'alienazione, inv. 21341) sono prive di indicazioni nel retro. La terza foto, sempre Alinari (inv. 21342) è un dono della Frick Art Reference Library di New York (8 febbraio 1965, attesta un timbro), e nel retro sono anche indicate, oltre l'attribuzione scontata a Lippo Memmi, nome e indirizzo del proprietario dell'epoca: «Chiaramonte Bordonaro Luigi. Viale del Fante 64. Villa Bordonaro. Palermo».

I due scomparti Bordonaro vengono esposti per la vendita, insieme a altre opere provenienti dalla collezione di Luigi e dei suoi eredi, nel Ridotto del Teatro Biondo (comunicazione orale di Gaetano Cipolla, scenografo dell'esposizione). Qui vengono sottoposti a vincolo da parte della Regione siciliana e acquistati per le collezioni di Palazzo Abatellis. Dopo un assurdo trattenimento nei depositi, durato più di vent'anni, le opere sono oggi esposte nella sala del museo dedicata al Trecento, nonostante l'innesto nello storico e fulgido allestimento di Carlo Scarpa non rappresenti la collocazione ideale per le opere.

84.

Scuola Fiorentina Sec XV

Incoronaz[ione] della Vergine (trittico)

£ 420

[1° fila da sotto presso finestra centrale a sin.]

Firenze 1892 da Pierfrancesco del Turco

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria («Fiorentino 1300») e nella fotografia della galleria Alinari: è esposto sotto il *San Pietro* di Lippo Memmi (n. 87) e fa *pendant* con un trittico fiorentino, il n. 86.

Per Sestieri (1950), il trittico («nel centro la Incoronazione della Vergine. Ai lati due Santi e l'Annunciazione») è di «maestro toscano» di inizio Quattrocento. Misura 0,60 x 0,26 cm «chiuso».

È uno dei sette dipinti venduti da Amedeo Chiaramonte Bordonaro a Ettore Sestieri verso il 1955, come attestano le annotazioni di Federico Zeri nel retro delle fotografie del dipinto da lui possedute (inv. 33292). Non sono noti successivi passaggi di proprietà.

Come si era accorto anche Zeri, l'opera si può serenamente inserire nel *corpus* di Bicci di Lorenzo. I confronti più stringenti sono offerti dal grande polittico con una *Madonna con Bambino fra quattro angeli*, *San Ludovico da Tolosa*, *San Francesco*, *Sant'Antonio da Padova* e *San Nicola* delle Gallerie dell'Accademia di Firenze: coincidono anche le aureole decorate a mano libera con racemi vegetali. Gli angeli musicanti in primo piano nell'altare Bordonaro riprendono invece puntualmente quelli più vicini alla mandorla nell'affresco con un'altra *Incoronazione della Vergine*, stavolta a parete e ad affresco, nell'oratorio di San Jacopo Maggiore a Fiesole. E si potrebbe continuare: il santo nello sportello di sinistra riprende invece, nell'espressione distrattamente rivolta verso l'esterno, il San Giovanni Battista del tabernacolo di Ponte a Greve.

85.

Scuola Siciliana ? Sec. XV

Madonna bambino e vari Santi (gran trittico)

[Polittico]

(£ 546)⁷³³

[a sin. Balcone centrale]

Roma 1886 Vend[it]a Mariangeli Pio nel cui catalogo era attribuito a Scuola Senese del Sec. XV

Il «gran trittico» è acquistato a Roma, alla vendita del 18 e 24 marzo del 1886 gestita dal perito Pio Mariangeli e si può identificare nel «quadro grande in tavola, per altare, dipinto a tempera con fondo oro; nel mezzo la Madonna in trono con il Bambino e due angeli che sorreggono il velo di Maria SS., ai lati otto scompartimenti divisi da colonnine a spirale, e d'archi stile gotico, con pitture rappresentanti santi. Nella parte superiore, parimenti di stile gotico è rappresentato il Salvatore nel mezzo, ed ai lati soggetti sacri. Bellissimo lavoro di scuola senese del secolo XV, m. 2,25 per m. 1,95» che si trova citato al n. 270 del *Catalogo della vendita di oggetti antichi consistenti in articoli medievali, trittici e quadri* (p. 27).

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria («Scuola Umbra del 1300»). Con la sua imponenza, garantita dall'integrità della carpenteria, occupa un posto di rilievo nella fotografia della galleria Alinari: è il centro di un tratto di parete attorno cui ruotano tutti i *pendants*.

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di 'Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri', del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Grande polittico nella galleria comprato in Roma»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «di Scuola Siciliana o della Italia meridionale».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di «maestro siciliano» della fine del Quattrocento. Si segnalano «vari guasti e tendenze a cadute di colore».

86.

Scuola fiorentina Sec XV

Crocifissione (trittico)

⁷³³ Cancellato, a penna: '(£ 262.50) più 6 % [?] diritto asta'.

£ 250

[1° fila ultimo]

Firenze 1891. da Raff[ele] Venturini che l'attribuiva a Spinello Spinelli.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria («Fiorentino del 1400») e nella fotografia della galleria Alinari: è esposto sotto il *San Paolo* di Lippo Memmi (n. 87) e fa *pendant* con un altro trittico fiorentino, il n. 84.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di scuola fiorentina, dell'inizio del Quattrocento. Si precisa tutta l'iconografia: è un «trittico con la Crocifissione, la Natività e la Madonna in trono, nelle cuspidi l'Annunciazione, esternamente altre figurazioni». Le misure sono «0,63 x 0,26 (chiuso)».

87.

Lorenzo Monaco o Barna (secondo Berenson) o meglio a mio giudizio F[rance]sco Traini. Sec XIV

Lippo Memmi fiorì 1332⁷³⁴

S. Paolo seduto nel faldistorio

(£ 420)

tav. 91 x 47

Pisa 1886 da Oreste Orsolini

ma potrebbe essere del Traini (vedi fotografia del quadro di Pisa nella Chiesa di S. Domenico se non erro La disputa di S. Tommaso.

[Vedi nota a n. 83]

Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

Per tutte le considerazioni sui due scomparti, vedi scheda n. 83.

Quattro fotografie del dipinto, da datare al momento dell'alienazione, si conservano nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 21336, 21337, 21338, 21339, senza indicazioni nel retro).

[pag. 9]

88.

Scuola Fiorentina Sec XV

Un Apostolo (cuspidi)⁷³⁵

£ 200

⁷³⁴ A matita, sopra 'Lorenzo Monaco'.

⁷³⁵ Cancellato, a penna: 'Cristo'.

tav. 81 x 50

Firenze 1892. da Ang[e]lo Melli che lo riteneva per Sodoma

Il dipinto compare nello schizzo di allestimento della parete est della galleria («Cristo. Fiorentino del 1400») e nella fotografia della galleria Alinari. Poco credito è accordato alla proposta dell'antiquario Angelo Melli, che avanza inspiegabilmente il nome di Sodoma. Il senatore si è limitato a correggere l'iconografia della tavola: e, anche a giudicare dall'immagine del dipinto nella foto di interni, sembrerebbe plausibile l'identificazione del personaggio in «Un Apostolo», più che in Cristo.

L'opera, che ha una foggia ancora tardogotica, è chiaramente un frammento di un polittico con i santi ritratti a mezze figure.

89.

*Scuola di Botticelli*⁷³⁶ (dubito sia imitazione)

[Maniera di Botticelli Sec. XV

Madonna Bambino e San Giov[anni] (tondo)

(£ 1000)

(tav. diam. 88)

*[Galleria Grande muro EST in alto sopra polittico di Scuola Siciliana a sin.
Finestra]*

Firenze 1892. da A Melli che lo dava per Botticelli (Berenson lo crede moderno)

Bibliografia: Reinach, III, 1910; Maurel 1911; Van Marle, XIII, 1931; Horne [1908] 1987.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete est della galleria e nella fotografia della galleria Alinari. È esposto sopra il polittico 'siciliano' (n. 88), in continuità con altri due tondi collocati nel terzo ordine della parete est (cfr. nn. 79 e 81).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 17, Alinari n. 19935).

Forse sin dalla prima visita di Berenson, il senatore si interroga sulla possibilità che il dipinto abbia subito contraffazioni: lo esplicita fra parentesi nella voce del catalogo: «dubito sia imitazione» e ribadisce in nota che è il conoscitore americano a suggerire l'ipotesi: «Berenson lo crede moderno». Comprensibilmente, il dipinto non entrerà negli indici.

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 439, n. 1). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Ecole florentine. La Vierge avec l'Enfant et S Jean. – Diam., 0,88». La foto Alinari del dipinto è pubblicata da André Maurel, con indicazioni di poco conto in questo testo di carattere generale (Maurel 1911, fig. a p. 168).

Il dipinto compare poi nel repertorio di Raymond van Marle, il quale inserisce il tondo Bordonaro fra le opere di scuola di Giovan Battista Utile, in un elenco che comprende altri quattordici dipinti (Van Marle, XIII, 1931, pp. 185-186, fig. 123 a p. 189).

⁷³⁶ Cancellato, a penna: «Fiorentina»

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di «maestro fiorentino del Sec. XV», ma l'antiquario precisa che «contrariamente alla opinione del Van Marle, il quadro va considerato di un eclettico fiorentino, attivo sulla fine del Sec. XV, influenzato da Botticelli e da altri Maestri».

Nel catalogo delle opere di Botticelli e degli allievi, redatto da Herbert Percy Horne come appendice al suo volume del 1908, ma pubblicato solo nel 1987 dallo Studio per Edizioni Scelte, il tondo Bordonaro figura fra le opere di maniera del Botticelli. Lo studioso specifica: «by some Florentine painter who has come partially under the influence of Botticelli» (H. P. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli painter of Florence*, [a cura di C. Caneva], Firenze, S. P. E. S., 1987, p. 164).

Non si può andare molto oltre questa assennata didascalia di Horne, semmai precisando solamente quanto il pittore di questo tondo riprenda anche il repertorio di Filippo Lippi e si sia confrontato a viso aperto con l'universo, spaziale e materico, dei fiamminghi. Come sapeva il senatore, l'opera è in uno stato di conservazione fortemente sospetto. Un rifacimento esteso caratterizza il volto della Madonna. Anche per questo non è prudente inoltrarsi in speculazioni per quanto riguarda l'attribuzione.

Parete Nord

90.

*Luca Cranack il giovane 1515 – 1586*⁷³⁷

Ritratto di Margarita Ziffer

(£ 550)

tav. 86 x 76

[Galleria Grande muro ovest primo 3° fila da sotto]

Basilea 1886 da Shilling Kellermann e Neumann proveniente dalla collezion[e Ant[oni]o Maeglin. Sir W. Agnew lo crede Porbus. Lo Shilling lo vendé per Cranak

Bibliografia: Maurel 1911; Reinach, IV, 1918.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 18, Alinari n. 19912). Anche nel cartoncino che protegge una foto Alinari, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie», il collezionista ha ripetuto l'oscillazione del catalogo: prima «Hans Holbein (giovane)», poi cancellato, in favore di «Lucas Cranack».

Nel 1898, il primo a distanziarsi dall'attribuzione a Holbein è William Agnew, che secondo l'appunto del collezionista fa il nome di Peter Porbus («90 - non lo crede Holbein ma piuttosto Porbus»).

La foto Alinari del dipinto è pubblicata a piena pagina da André Maurel, con indicazioni di poco conto in questo testo di carattere generale (Maurel 1911, fig. a p. 167). La didascalia della foto, probabilmente unica fonte per l'autore, è riportata con una variante nella trascrizione del nome dell'effigiata: «Margarita Zierrers». Per il resto, l'attribuzione è quella del senatore comunicata ad Alinari: Hans Holbein il giovane.

⁷³⁷ Cancellato, a penna: «Holbein giovane o meglio»

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (IV, 1918, p. 358, n. 3). La didascalia recita: «Coll. Bordonaro à Palerme. H. Holbein (?) Portrait de Marguerite Ziffrers, daté 1541». L'iscrizione sopra il ritrattato è ben visibile nell'incisione edita da Reinach.

Una fotografia Alinari del dipinto si conserva all'Istituto Olandese di Storia dell'arte di Firenze, parte del lascito di Hermann Voss (Voss/Ewald Ren. A4 Voss 0017527): non è da escludere che a donarla al conoscitore sia stato il collezionista.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Cranach il Giovane, viene trascritta l'iscrizione: «MARGARITA ZIFRRERS AETATIS SUAE 23 ANNO 1523». È sensibilmente inferiore la stima di Briganti.

91.

*Scuola Fiorentina*⁷³⁸ *Sec. XVI*

Deposizione di Cristo

(£ 500)

tav. 58 x 46

[Sala Piatti Moreschi muro nord]

*Firenze 1895 Venturini. Riproduce in parte*⁷³⁹ *l'incisione di Marcantonio che copiò un disegno di Raffaello, ma la composizione del mio quadro dovette essere quella originale e grandiosa di Raffaello*

Il dipinto sembra da identificare nella «Deposiz[ion]e (Scuola Umbra)» inclusa nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, al punto 11 della sua lista del 9 settembre 1896 (cfr. *Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*). Nel retro delle due foto antiche conservate a villa Chiaramonte Bordonaro, non si trovano scritte. Alcuni elementi lasciano tuttavia propendere per inserire questa foto fra quelle di Lisa: è presente il numero di inventario, la stampa sembra molto simile a altre certamente identificabili in questa seconda tornata di foto.

Come si era accorto il senatore, il modello di questa *Deposizione* è la stampa di Marcantonio Raimondi «che copiò un disegno di Raffaello» (Bartsch, XXVI, 32). Tuttavia, anche il collezionista è consapevole che fra le due composizioni sussistono alcune varianti e tende a risolvere l'antinomia favorendo il suo dipinto: «la composizione del mio quadro dovette essere quella originale e grandiosa di Raffaello». L'idea tradizionale secondo cui Raffaello avrebbe infatti fornito i disegni a Marcantonio per quest'incisione discende in prima istanza da Pierre-Jean Mariette e venne raramente messa in discussione nel corso dell'Ottocento. Le sue informazioni arrivano nel 1899, nel corso di una visita a Napoli (cfr. capitoletto *Ricerche napoletane per Di Marzo*)

Alla morte del senatore, insieme a altri due dipinti, l'opera subisce un lieve declassamento interno alla collezione: è spostata dalla galleria alla sala dei piatti ispano-moreschi. È attribuito, più correttamente, alla scuola fiorentina del Cinquecento da Sestieri (p. 71).

⁷³⁸ Cancellato, a penna: «Ignoto Italiano»

⁷³⁹ Cancellato, a penna: «È fatto sulla»

Il dipinto è un prodotto della bottega di Francesco Ubertini, detto il Bachiacca, che fino agli anni Cinquanta del Cinquecento ripropone schemi tratti anche dalle stampe di Marcantonio (cfr. il valido lavoro di cernita compiuto da R. G. La France, *Bachiacca. Artist of the Medici court*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, nn. 120-154, pp. 279-306, figg. 83-97). Una certa piattezza, spaziale e cromatica, è movimentata solo da alcune soluzioni a effetto, di lontana derivazione michelangiolesca: i gesti di disperazione, la pesantezza del Cristo, le figure a chiudere le quinte.

92.

Palmezzano Marco ... † 1540

San Sebastiano

(£ 100)

Roma 1893 da Sangiorgi

[Galleria Grande primo della seconda fila da sotto muro nord]

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria («Martirio di S. Sebastiano. Marco Palmezzano (firmato)» e nella fotografia Alinari della galleria. È esposto nel primo ordine, al secondo posto leggendo la parete da destra, nel senso previsto dall'inventario.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Palmezzano: la firma è trascritta con un candore sospetto: «MARCHUS PALMEZANUS PINSIT».

Alle analisi dal vero, il dipinto si dimostra falso, il modello servito sembra essere il *San Sebastiano* della Gemäldegalerie di Karlsruhe, con cartellino e attribuzione a Palmezzano (n. 405).

93.

Adrien Van de Venne 1589 – 1662⁷⁴⁰

Carnevalata

£ 840

tav. 46 x 79

[Galleria Grande muro nord ultimo della prima fila di sotto]

Napoli 1891 da G. Pepe che l'aveva acquistato da P^o Bargioni di Firenze (Il D^r Hofstede de Groot lo ritiene di Adrien Van de Venne)

Bibliografia: Maurel 1911; G. Knüttel, *Das Gemälde des Seelenfischfangs von Adriaen Pietersz. Van de Venne*, Dissertazione inaugurale, Haag, Martinus Nijhoff, 1917; A. Plokker, *Adriaen Pietersz. Van de Venne (1589 – 1662) de grisailles met spreukbanden*, Leuven-Amersfoort, Acco, 1984.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 19, Alinari n. 19898).

Tre fotografie Alinari si trovano a casa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album, una nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie» e un'altra nella cartella di 'Fotografie di viaggio'; sul retro

⁷⁴⁰ Cancellato, a penna: «Peter Brueghel (1525 – 1569)»

della seconda, è l'indicazione più antica sul dipinto: «Jean Steen o meglio Peter Breughel», che porta alla didascalia Alinari, in favore del maestro più noto. Sul retro della terza, si trova la scritta, che porta al decisivo cambio di attribuzione: «Il D^r Hofstede de Groot la crede di Adrien Van de Venne».

Al momento di pubblicare il dipinto nel suo libro illustrato sulla Sicilia, André Maurel si affida ancora alla didascalia Alinari, riprendendo l'attribuzione del dipinto a Breughel – segno di scarsi contatti con il senatore (Maurel 1911, p. 185, fig. a p. 160). Nel testo, si divaga fantasiosamente su come i siciliani avrebbero potuto apprezzare quest'opera: «Quel effet devait faire ce Breughel, d'une joie si épaisse, si pleine d'ivresse, sur ce peuple sobre et fin ! Que devait-on comprendre à ces hommes habillés d'tonneaux, armés de broches et de soufflets, à ces femmes montrant leur derrière, à ces hommes se soulageant dans les marmites» (il testo dello scrittore è riportato integralmente nel saggio, a p. 208).

Adriaen Pietersz. Van de Venne (Delft, 1589 – L'Aja, 12 novembre 1662) è uno dei primi pittori olandesi del Seicento cui si dedica una monografia (D. Franken, *Adriaen van de Venne*, Amsterdam, Van Gogh, 1878). Ma è solo con la dissertazione inaugurale di Gerhardus Knuttel, centrata sulla *Pesca delle anime* del pittore (Amsterdam, Rijksmuseum, 1614, inv. SK-A-447), che compare il dipinto Bordonaro, noto grazie alla fotografia Alinari (Knuttel, 1917, p. 77, n. 39). Poiché il libro è irripetibile in Italia, pare sensato citare in traduzione e *in extenso* la breve scheda di Knuttel: «Circa 1630. Carnevalata in un villaggio. Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro. Foto Alinari, n. 19898, "Pietro Bruegel". Stessa rappresentazione del n. 38 [Londra, collezione A. G. Holzapfel, 1915]. Conosco entrambe le opere solo dalle fotografie, il n. 39 per di più solo in una riproduzione molto cattiva. Tuttavia questo mi sembra dipinto più finemente, sebbene sia esso anche più piatto, leggermente più corsivo e potente. Ma in questo esemplare si può individuare più chiaramente l'autoritratto del pittore: al centro fra gli spettatori. Potrei ritenere il n. 38 una copia, ma non per il piano tecnico, prima ancora che il n. 39. Dal punto di vista tecnico, il n. 38 sta molto più vicino al dipinto presso Komter. Esiste anche un'incisione di un maestro anonimo tratta da questa composizione; l'iscrizione inizia: „Siet hier is het al in roeren.“ ».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Van de Venne; comprensibilmente, manca ogni riferimento bibliografico.

La vicenda di Van de Venne viene ripercorsa dal maggiore conoscitore di Seicento olandese del secolo scorso, Laurens J. Bol, in due articoli (*Een Middelburgse Brueghel-groep. VIII. Adriaen Pietersz. Van de Venne, schilder en Teyckenaer*, in 'Oud Holland', LXXIII, 1958, I, pp. 59-80 e 128-148), che confluiscono dopo più di trent'anni in una monografia (*Adriaen Pietersz. Van de Venne. Painter and Draughtsman*, Doornspijk, Davaco, 1989). In entrambe le pubblicazioni non rimane traccia del dipinto Bordonaro, né dei dipinti a esso collegati da Knuttel, ma i contributi non hanno l'ambizione di sistematizzare il *corpus* del pittore.

È invece lo studio di Annelis Plokker, che censisce la serie dei *Proverbi a grisailles* di Van de Venne, a riproporre il dipinto Bordonaro (1984, pp. 125-126, n. 44, fig. 44a). La studiosa evoca e riproduce in una pessima illustrazione la tavola palermitana, a confronto con il *Proverbio* della collezione G. Dulière di Bruxelles (*Hoe Drolliger Hoe Beter*, 62 x 92 cm), un dipinto che ha effettivamente molti punti in comune: anche qui un gruppo di popolani, vestiti da carnevale alla militaresca, si dirige festosamente da destra verso sinistra, mentre due personaggi in primo piano li osservano un po' stupefatti, e un cagnolino abbaia. Il centro della scena è occupato da un uomo che porta sulle spalle un ragazzo che sventola una bandiera, mentre poco più avanti è un anziano con un gatto sulla gobba. In nota la studiosa cita una serie di quattro dipinti a soggetto carnevalesco dipinto da Van de Velde: si tratta della *grisaille* passata presso Nicolan e associati, a Berlino, il 23 marzo 1909 (lot. 132), firmata sulla bandiera (40 x 83 cm); di un olio conservato al Museo di Emden firmato e datato 1632 (n. 41; 34 x 328 cm); di una *grisaille* passata a distanza di pochi anni da Christie's a Londra (11 aprile

1930, lot. 70; 27 febbraio 1931, lot. 32; 38,7 x 61,2 cm); di un dipinto del Rijksmuseum (inv. A1931, 73 x 92 cm). A parte descrive e commenta il dipinto palermitano: «Van de Venne schilderde verschillende malen carnavalspotchten, waaronder een exemplaar dat vroeger aan Pieter Bruegel werd toegeschreven en zich in de Chiaramonte Bordonaro verzamling in Palermo bevindt (afb. 44a). Op grond van een prent van Abraham van Waesberge, gemaakt naar ontwerp van Van de Venne, die dezelfde voorstelling heeft als het schilderij in Palermo, is dit schilderij aan Van de Venne toe te schrijven.».

Nello stesso anno, in un'esposizione che celebra Laurens J. Bol, è pubblicato un dipinto che viene identificato dubitativamente nell'opera menzionata da Knuttel nel 1915 in collezione Holzapfel a Londra (*Masters of Middelburg. Exhibition in the honour of Laurens J. Bol*, catalogo della mostra (Amsterdam, Waterman Gallery, marzo 1984) a cura di N. Bakker – I. Bergström – G. Jansen – S. H. Levie – S. Segal, Amsterdam, Waterman, 1984, pp. 284-285, n. 84). Le misure effettivamente sono quasi coincidenti (Knuttel: 78,5 x 45 cm; Waterman: 44,5 x 77,5 cm), identica è la tecnica («Eichenholz», «Oak panel»). Nella provenienza, si specifica che il dipinto è passato dalla galleria Katz all'Aja e da una collezione privata in Svizzera. Il soggetto è indicato come *Processione del Martedì Grasso* («Shrove Tuesday Procession») e la datazione proposta si aggira sugli anni 1630-1635.

Grazie al contributo della Plokker, al momento della pubblicazione del volume dell'Hollstein dove è incluso Van de Venne (XXXV, 1990, n. 7, p. 15), si fa menzione della *Carnevalata Bordonaro*, considerato l'unico dipinto noto sul tema: «Related painting in *Palermo* (coll. Chiaromonte Bordonaro; see Ploker, p. 125, fig. 44a)».

Un altro dipinto non identico, ma con molti punti in contatto con la versione Holzapfel-Waterman, si trova attualmente presso l'antiquario di Amsterdam Bruil & Brandsma (2015). È erroneamente indicato come proveniente dalla collezione Chiaramonte Bordonaro, probabilmente sulla base di un confronto con la fotografia Alinari: Andrea Bordonaro e io abbiamo provveduto a informare il proprietario dell'errore occorso (estate 2015).

94.

*Filippino Lippi verso 1457 – 1504*⁷⁴¹

[*Raffaellino del Garbo*]

Una Santa

£ 800

tav. 67 x 49

[*Galleria Grande muro nord seconda fila e secondo posto dopo il camino*]

Firenze 1887 da Raff[ae]llo Venturini

Bibliografia: Reinach, III, 1910; Van Marle, XII, 1931

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria («Una Santa. Filippino Lippi») e nella fotografia Alinari della galleria: si trova al primo ordine.

⁷⁴¹ Cancellato, a penna: «Botticelli o sua scuola o meglio»

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 19) e viene poi fotografato anche dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 20, Alinari n. 19915).

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di «Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri», del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Vergine con aureola ossia Santa da me comprata a Firenze da Venturini ed attribuita a Botticelli»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «Scuola di Botticelli».

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, si può identificare nel dipinto assegnato alla «Sch[ool of] Botticelli» e descritto nel modo seguente: «3/4 figure of young female Saint in niche. R[ight] hand on beast, red drapery over blue dress. Fetching». Nel foglio, è ricordato anche il tondo botticelliano della collezione, che infine sarà inserito nelle liste (n. 33).

L'attribuzione a Filippino è mantenuta con una certa coerenza dal senatore: si trova già nella didascalia della foto Alinari, ma non nella prima versione del catalogo, dove era la nota cancellata – e più berensoniana – «Botticelli o scuola».

Nel catalogo delle opere di Botticelli e degli allievi, redatto da Herbert Percy Horne come appendice al suo volume del 1908, ma pubblicato solo nel 1987 dallo Studio per Edizioni Scelte, la *Santa Bordonaro* è considerata un'opera della scuola di Botticelli (H. P. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli painter of Florence*, [a cura di C. Caneva], Firenze, S. P. E. S., 1987, p. 163). Sono riflessioni che maturano nel corso delle revisioni documentarie dello studioso sul pittore (cfr. H. P. Horne, *Jacopo del Sellaio*, in 'The Burlington Magazine', XIII, 1908, pp. 210-213).

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 732, n. 1). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Attribué à Filippino Lippi. Une sainte.»

Il dipinto è quindi ricordato in nota da Van Marle fra i dipinti attribuiti a Filippino (XII, 1931, p. 360).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è assegnato senza esitazione a Raffaellino del Garbo. Rispetto all'opinione di van Marle, l'antiquario romano precisa: «è viceversa opera di Raffaellino del Garbo che da Filippino fu profondamente influenzato». Il dipinto comunque non entra nell'unica monografia su Raffaellino del Garbo, dissertazione inaugurale di Hildegard Buschmann (*Raffaellino del Garbo. Werkmonographie und Katalog*, Freiburg im Breisgau, Albert-Ludwigs-Universität, 1993), né tantomeno nella bibliografia su Filippino Lippi.

Una fotografia Alinari del dipinto, piuttosto rovinata, si conserva nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 42476, senza indicazioni nel retro, il che non garantisce sull'accettazione dell'iscrizione a Filippino da parte dello studioso).

L'opera è in condizioni di conservazione parecchio alterate da ritocchi e rifacimenti antichi; non è perciò raccomandabile inoltrarsi nell'avanzamento di un'attribuzione, allo stato presente. Dal punto di vista tipologico, per immaginare il formato originario della *Santa Bordonaro*, si possono considerare la *Vergine plorente* e con il *Sant'Agostino* di Francesco Botticini della Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 8625): le dimensioni in orizzontale sostanzialmente coincidono (171 x 51 cm, i dipinti fiorentini; 67 x 49 cm, il frammento palermitano). Secondo una proposta di Lisa Venturini, questi pannelli erano gli scomparti di un altare dove al centro figurava un Crocifisso ligneo, nella cappella dei Rossi in Santo Spirito a Firenze (*Francesco Botticini*, p. 111, nn. 30-31, figg. 341a-b a p. 158). Per questa *Santa Bordonaro*, occorre in primo luogo trovare compagni, che possiedano

una serie di requisiti materiali ben individuati: per esempio, la configurazione della nicchia, particolarmente complessa per via di colonne antistanti; ma anche l'aureola, più moderna rispetto alle tipologie di Botticini. Il dipinto va inserito nella temperia della cosiddetta 'cultura di Santo Spirito': da quel rimescolamento di carte della Firenze di fine Quattrocento, al quale parteciparono tanto Filippino quanto Raffaellino e Botticini, discende la cultura del pittore della *Santa Bordonaro*.

95.

Scuola Fiorentina Sec. XV

*Maritrio di S. Lucia*⁷⁴² (*davanti di cassone*)

(£ 400)

tav. 39 x 69

[*Stanza dei Piatti Moreschi Muro est*]

Firenze 1892 da U[go] Venturini

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria come «Fiorentino del principio del 1400» e nella fotografia Alinari della galleria: si trova al primo ordine, fra il numero precedente e il camino.

È il dipinto che Berenson riconosce, nel corso della sua visita del 1908, come opera di «Lazzaro Sebastiani. 95. St. Lucy at Oxen». L'opera però non entra negli indici (*Italian Pictures* 1932, pp. 63-64, su Bastiani).

Alla morte del senatore, insieme a altri due dipinti, l'opera subisce un lieve declassamento interno alla collezione: è spostata dalla galleria alla sala dei piatti ispano-moreschi. Per Sestieri invece (1950, p. 72), il dipinto va riferito alla scuola toscana di inizio Cinquecento.

Si può desumere poco da queste povere informazioni, andrà quantomeno sottolineato – grazie al breve referto di Berenson – che la scena di martirio rappresentata nel pannello fosse una Lucia trainata da un carro di buoi. Nemmeno è da sottoscrivere alla cieca l'opinione del senatore che qui si sia in presenza di un «fronte di cassone». Le dimensioni (39 x 69 cm) e il soggetto inducono piuttosto a ipotizzare che si tratti di un frammento di predella. A questo proposito vale forse la pena di sottolineare che una *Santa Lucia con donatore* di Lazzaro Bastiani si conserva presso il Portland Art Museum in Oregon (42,4 x 39 cm; dalla collezione Contini-Bonaccossi, inv. 64.45). Come si sarà notato, le dimensioni sono identiche per quel che concerne la base.

96.

Daniele da Volterra (1509 – 1566)

Madonna bambino S. Anna S. Giovanni e S. Giuseppe

(£ 400)

tav. 74 x 57

[*Sala Piatti Moreschi muro sud*]

Firenze 1887 da Venturini

⁷⁴² Cancellato, a penna: «una Santa»

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria («Sacra Famiglia. Daniele da Volterra») e nella fotografia Alinari della galleria: si trova al secondo ordine, sopra il numero precedente, inserito entro una vistosa e pregevole cornice seicentesca.

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 1 nella lista).

In questo caso dunque Berenson ratifica l'attribuzione, che verosimilmente derivava sin dall'epoca dell'acquisto, e scrive nelle sue note di lavoro del 1908: «Daniele da Volterra 96. Holy Fam[ily] w[ith] Elizabeth».

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 305). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Attribué à Daniel de Volterre (de Vasari, suivant H. Cook. La Vierge et l'Enfant, avec S. Joseph, S. Jean-Baptiste et S^{te} Elizabeth».

È dunque il Reinach il primo a stabilire l'iconografia più probabile del dipinto: va identificata in Elisabetta, non in Anna, la santa che abbraccia San Giovannino. È difficile invece risalire al riferimento a Herbert Cook segnalato dallo studioso, che attribuisce il dipinto a Vasari: potrebbe anche trattarsi di un parere orale.

Alla morte del senatore, insieme a altri due dipinti, l'opera subisce un lieve declassamento interno alla collezione: è spostata dalla galleria alla sala dei piatti ispano-moreschi. Quando arriva l'*expertise* di Sestieri, ritorna il nome di Daniele Ricciarelli (1950, p. 74).

Il dipinto va considerato opera di un pittore che recupera gli schemi di Daniele da Volterra, all'altezza della decorazione ad affresco delle storie della *gens* Fabia di Palazzo Massimo a Roma (1538 – 1543 circa, cfr. R. P. Ciardi – B. Moreschini, *Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma*, Milano, Federico Motta, 2004, pp. 86-109). Rispetto al maestro, sono attive diverse semplificazioni e le rigidità vanno dalla resa dei corpi a quella delle emozioni. Nonostante ciò, il dipinto ha una sua qualità e merita di essere studiato ancora, nel contesto delle personalità che imparavano dal Ricciarelli una grammatica figurativa.

[pag. 10]

97.

Luca Cranach vecchio 1472 – 1553

Madonna e bambino

(£ 450)

tav. 82 x 56

[Galleria Grande muro nord seconda fila n°1 dopo il camino]

Firenze 1893 da A[ngelo] Melli. Al Museo del Ermitage trovasi una Madonna e bambino che ricorda questa mia. V[ed]i Arte anno II pag. 508

Bibliografia: Reinach, III, 1910.

La prima menzione del dipinto è l'appunto del senatore in seguito alla visita di Adolph Goldschmidt, nel 1896: «La Madonna con bambino (Colli salone grande) con capelli biondi che dan nel rosso e velo sottilissimo in fronte, comprata a Firenze e che io credevo di scuola Lombarda, egli crede con fondamento sia opera della prima maniera di Luca Cranach e la ritiene assai interessante».

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria («Sacra Famiglia. Daniele da Volterra») e nella fotografia Alinari della galleria: si trova al secondo ordine, accanto alla *Sacra Famiglia* del Mainardi al numero successivo (n. 98).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 21, Alinari n. 19901). Due fotografie del dipinto si conservano a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album e una nella cartella 'Fotografie di viaggio'. Sul retro della seconda, si trova una scritta a matita del collezionista: «Luca Cranach Cat. 97. L'Esposizione dei Cranach a Dresda ebbe luogo nel 1899. Vedi Arte anno II pag. 508 ove è una Madonna e bambino simile al N 97 del catalogo.» Sempre nel retro della foto, ma in basso, una nota redatta successivamente completa il pensiero: «All'Accademia forse di Vienna?⁷⁴³ esiste Madonna con bambino di cui non trovai fotografia e vi è molta attinenza con questo quadro.» Sul lato del retro della foto, vi è un disegno della serpe accanto al nome dell'autore, come a voler serbare un ricordo del monogramma di Cranach.

Il rimando del collezionista è alle *Notizie di Germania – L'Esposizione di Luca Cranach a Dresda*, redatte da Adolfo Venturi nell'estate del 1899 per la *Miscellanea* de 'L'arte' (pp. 503-510). Per il grande decano della storia dell'arte italiana, quella di Dresda è la mostra che segna «l'apoteosi» del pittore, letto tutto in chiave di «idealità della sua nazione»: «ci pareva di assistere alle feste nazionali germaniche [...]. Il Cranach ci pareva un alpigiano, che scende dai monti vestito di grossa lana, brandendo il bastone ferrato [...]» (cit. pp. 503-504). L'occasione dovette effettivamente essere epocale, giacché la mostra radunava settanta dipinti firmati e datati, ventotto firmati e non datati e alcuni importanti altari documentati (K. Woermann, *Deutsche Kunst-Ausstellung. Dresden 1899. Cranach-Ausstellung. Wissenschaftliches Verzeichnis der Ausgestellten Werken*, nn. 1-70, 71-98, 99-105, pp. 22-53, 54-66, 66-72).

Fra le illustrazioni de 'L'arte', il collezionista può quindi vedere una *Madonna con Bambino* «simile» al suo quadro: si tratta della cosiddetta *Madonna sotto il melo* conservata all'Ermitage esposta a Dresda (cfr. K. Woermann, *Deutsche Kunst-Ausstellung. Dresden 1899. Cranach-Ausstellung*, n. 82, p. 59 e in seguito, riprodotta in M. Friedländer – J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, n. 187, p. 65). La ricerca del senatore si arena per la mancanza di fotografie disponibili, e la memoria impedisce di risalire alla «Accademia» in cui vide un dipinto di Cranach che «ha molta attinenza con questo quadro». Peraltro, nella prima monografia aggiornata sul pittore, a cura di Friedländer e Rosenberg, non risulta una *Madonna con Bambino* all'Accademia di Belle Arti di Vienna, né tantomeno a Firenze o a Venezia.

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 438), a piena pagina. La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Attribué à Lucas Cranach. Vierge et Enfant». Sono anche fornite le misure: «0,82 x 0,56» m.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Lucas Cranach il Giovane. Si notano «varie piccole lesioni» e «rifazioni nel cielo». Per Briganti, il valore del dipinto è da diminuire sensibilmente.

Il gruppo del dipinto, che non è mai entrato nella bibliografia su Cranach, riprende parzialmente la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* della Galleria degli Uffizi, a lungo in deposito alla

⁷⁴³ È aggiunto in seguito «forse di Vienna?».

Certosa del Galluzzo (rubata nel 1972 e recuperata nel 2000, oggi di nuovo agli Uffizi, inv. 1890, n. 10101) – una delle rare opere che attestano un’attrazione per il linguaggio peruginesco da parte del pittore tedesco (cfr. *Cranach der Ältere*, catalogo della mostra (Francoforte, Städel Museum, 23 novembre 2007 – 17 febbraio 2008; Londra, Royal Academy of Arts, 8 marzo – 8 giugno 2008), a cura di B. Brinkmann, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, n. 16, pp. 144-145; cfr. anche la scheda di A. Cecchi, in *L’arma per l’Arte. Aspetti del Sacro ritrovati*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Sala Bianca, 21 novembre 2009 – 6 aprile 2010) a cura di P. Andreasi Bassi – S. Pasquinucci, Livorno, Sillabe, 2009, n. 24, pp. 106-107). In termini di disegno, il volto delle due Madonne coincide – sebbene al vaglio del confronto il dipinto palermitano guadagni istantaneamente la posizione di prodotto di bottega. Sono molte però le differenze fra il dipinto Bordonaro e la *Madonna* del Galluzzo: il Bambino palermitano è in piedi, e stretto con minore fermezza dalla madre. Più in generale, nella tavola Bordonaro manca la caratterizzazione, sempre personale e felina, dei tipi femminili di Cranach: è attivo un pittore che addolcisce senza lena un prototipo. Le attenzioni ai veli, al chiaroscuro, alla classica tricromia blu-rosso-verde, la corporatura muscolare e statica del Bambino sono però tutte fedelmente desunte da un preciso momento di Cranach, da collocare verso il 1515. Il paesaggio del dipinto Bordonaro, che rispecchia senza troppo imbarazzo le architetture di una città italiana, non è autografo: una mano successiva è intervenuta sul dipinto e probabilmente ha anche regolarizzato il volto del Bambino, particolarmente privo di espressività. La provenienza fiorentina della *Madonna* Bordonaro («Firenze 1893 da A[ngelo] Melli») è un segnale indicativo del luogo di intervento del pittore-restauratore e potrebbe anche suggerire la collocazione antica del dipinto, a rinforzare un nesso già stringente con la *Madonna* del Galluzzo.

98.

Scuola Fiorentina Sec XV fine

*Di Pecori? Rocco Zoppo? Nicolò Soggi?*⁷⁴⁴

Madonna in trono con bamb[ini]o S. Francesco e S. Paolo

(£ 1300)

tav. 107 x 85

[*Antilibreria muro est*]

Firenze 14 aprile 1894. Compr[at]o per ½ Venturini dal Colonnello Enzo Monaldi

Provenienza: San Gimignano, chiesa di San Francesco, altare della famiglia Nori, 1506 – 1553 (demolizione del convento); San Gimignano, sacrestia della chiesa di San Giovanni dei frati Gerosolimitani, 1553 – 1782 (soppressione dell’ordine); Firenze, collezione del colonnello Enzo Monaldi, acquistato il 14 aprile 1894 per tramite di Raffello o Ugo Venturini.

Bibliografia: *Florentine* 1909; Reinach, III, 1910; G. de Francovich, *Sebastiano Mainardi*, in ‘Cronache d’Arte’, IV, 1927, pp. 169-193, 256-270; Van Marle, XIII, 1931; *Duccesque and Ghirlandaiesque Panel Paintings*, in ‘The Bulletin of the Art Association of Indianapolis’, XXXIX, 1952, pp. 22-27; *Italian Pictures* 1963; E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*, Ph. D. Dissertation, New York-London 1975; M. C. Di Natale, *S. Francesco d’Assisi tra devozione e arte nella pittura del Quattrocento in Sicilia*, in *Francescanesimo e cultura in Sicilia (secc. XIII-XVI)*, atti del convegno internazionale di studio (Palermo, 7-12 marzo 1982), Palermo, Officina di Studi Medievali, 1987, pp. 381-392; L. Venturini, *Modelli fortunati e produzione di serie*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo

⁷⁴⁴ A matita

Strozzi, 16 ottobre 1992 – 10 gennaio 1993) a cura di M. Gregori – A. Paolucci – C. Acidini Luchinat, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 1992, pp. 147-157; L. Venturini, *Il Maestro del 1506: la tarda attività di Bastiano Mainardi*, in 'Studi di Storia dell'Arte', 5-6, 1994-1995, pp. 123-183; A. Assonitis, *Bastiano Mainardi: Painter of Altarpieces in Renaissance Tuscany*, Indianapolis, Indiana, 2011

Con sorprendente anticipo, il primo a arrivare al nome di Mainardi è Adolph Goldschmidt, nel corso della sua visita alla collezione, il 9 marzo 1896. Scrive il collezionista, in quell'occasione: «La Vergine in trono con due Santi accanto comprata a Firenze che ha un po' aria Peruginesca, la crede di Mainardi».

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria («Vergine in trono con Santi. Raffaello Carli») e nella fotografia Alinari della galleria: si trova al secondo ordine, al centro di un piccolo sistema di *pendants* che le ruota attorno.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 22, Alinari n. 19934): la didascalia propone ancora un riferimento al Carli. Due fotografie Alinari si conservano a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album e una nella cartella «Fotografie di viaggio». Sul retro della seconda, si trova una lunga nota a matita del collezionista: per le sue idee sul dipinto, si veda il capitoletto *Due studi toscani, 1900: I. Domenico Pecori* (pp.).

Il dipinto è citato nella terza edizione dei *Florentine Painters*, fra le opere di Bastiano Mainardi, con il corretto numero di inventario, la trascrizione della data e una prima identificazione iconografica dei santi ai lati della Madonna: «98. Madonna with SS. Paul and Francis. 1506» (*Florentine* 1909, p. 156). Le note di lavoro redatte da Mary confermano *in toto* questa posizione: «Mainardi. 98. Madonna enthroned between Paul and Francis. 1506».

Un'incisione al tratto del dipinto è poi pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 346). La didascalia recita – con fedeltà assoluta alla foto Alinari e priva degli accrescimenti berensoniani su Mainardi o delle idee del collezionista: «Collection Bordonaro à Palerme. Raffaello dei Carli. La Vierge et l'Enfant avec S. François et S. Paul. Daté 1506».

[Francovich 1927, pp. 261-262]

Il dipinto si merita, oltre alla menzione, anche una riproduzione nel tredicesimo volume del repertorio di Van Marle (XIII, 1931, pp. 218-220, fig. 156), dove risulta attribuito a Sebastiano Mainardi, facendo seguito all'idea berensoniana e correggendo la svista iconografica sull'identificazione del santo di destra. Un posto di rilievo è assicurato dall'interpretazione critica della vicenda di Mainardi, che manifesterebbe, proprio con il dipinto Bordonaro un interesse verso la pittura di Filippino Lippi: «Then there is a group of paintings which lead us to think that in the first years of the 16th century Mainardi came in contact with Filippino Lippi. This is particularly evident in the panel of the Virgin enthroned between SS. Francis and Julian, bearing the date 1506, in the Chiaramonte Bordonaro collection, Palermo». Il paragone più stringente addotto dal Van Marle è con una *Madonna fra i santi Pietro e Paolo* dei Staatliche Museen di Berlino e con altri due tondi, uno a Hildesheim, uno a Cassel.

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato di Sebastiano Mainardi. È trascritto «il nome del committente e la data: PETRUS DE NORIS NOTARIUS FECIT A – S. M.C.C.C.C.C.VI.». Come riferimento bibliografico, vi è solo il Van Marle. La cifra stimata da Briganti equivale a circa un settimo di quanto valutato da Sestieri.

Un tentativo di disattribuzione proviene da Richard Offner, secondo quanto riporta Robert Parks (1952). È un articolo che appare in concomitanza con l'acquisizione di un dipinto, una *Madonna con Bambino fra i Santi Giusto e una santa Martire*, che arriva al museo di Indianapolis dopo esser transitata nel 1932 presso la galleria newyorchese di P. Jackson Higgs. Offner riconosce la stessa mano nei dipinti Bordonaro e di Indianapolis ma, secondo una sua tipica linea di pensiero, limita a queste due opere il *corpus* di un artista di nuovo conio, che chiama 'Master of 1506' dall'iscrizione del piedistallo del dipinto palermitano.

Dimenticato nell'edizione del 1932 degli indici (*Italian Pictures* 1932, pp. 321-324), il dipinto ricompare nell'edizione illustrata degli indici di Berenson del 1963, stavolta con la correzione sull'identificazione del santo di destra: «Madonna and Child with SS. Francis and Julian» (*Italian Pictures* 1963, v. I, p. 127).

Nel lavoro di punta della storiografia novecentesca sulla pittura ghirlandaiesca, ossia la tesi di dottorato di Everett Fahy, il *corpus* del 'Master of 1506' viene identificato con la tarda attività di Sebastiano Mainardi (1975, p. 190). Si è tornati all'attribuzione di Berenson, ma il grado di precisione è notevolmente avanzato. Il dipinto di Indianapolis si è giustamente imposto come il referente più prossimo della tavola palermitana. Fahy aggiunge a questi due punti cardine altri tre dipinti: una *Madonna con Bambino con San Girolamo e San Bernardo* della pinacoteca di San Gimignano, una *Madonna con il Cristo in pietà* del museo di Schverin e una *Madonna con Bambino homeless*, passata all'asta nel novembre del 1954 a Colonia, presso Lempertz.

Il catalogo di Mainardi viene quindi scrupolosamente risistemato da Lisa Venturini, soprattutto grazie a ricerche documentarie che conducono anche a un'ottima traccia per recuperare la provenienza del dipinto Bordonaro (Venturini, 1994-1995, pp. 131-132, fig. 32 a p. 169 e note 88-91 a p. 140). La studiosa ravvisa il modello per il gruppo della Madonna con il Bambino del dipinto Bordonaro: «una citazione, quantunque sensibilmente variata» dalla *Madonna con Bambino e due angeli* a mosaico, su cartone di David Ghirlandaio, oggi nel Musée de la Renaissance al Château de Écouen (fig. 12 a p. 155; il punto è già messo in evidenza dalla studiosa – e il dipinto riprodotto in catalogo – nel saggio su *Modelli fortunati e produzione in serie* alla mostra su *Maestri e botteghe* a Firenze alla fine del Quattrocento, cfr. Venturini, 1992, p. 151, fig. 11 a p. 153). Poi, il Pietro di Giovanni Nori di cui parla l'iscrizione del dipinto Bordonaro è proprio il «notaio di fiducia della famiglia Mainardi», come attesta anche un documento pubblicato dalla Venturini, dove sono rogate alcune commissioni a Sebastiano (doc. 3, p. 142). Infine, la studiosa risale alla chiesa di San Francesco come ipotetica collocazione originaria del dipinto, in base a una memoria settecentesca, dove è identificato lo stemma dei Nori in un «quadro della sagrestia di San Francesco». Dal convento, distrutto nel 1553, i frati migrarono nella chiesa di San Giovanni dei frati Gerosolimitani ed è lì che probabilmente passò prima della soppressione nel 1782.

In una recente monografia seguita al restauro del dipinto ad Indianapolis, le tappe della tarda attività di Mainardi sono scandite in modo ormai consolidato: *Pietà* di Schilverin (1500), *Madonna* di San Gimignano (1502), dipinto Chiaramonte Bordonaro (1506), *Sacra conversazione* di Incisa Valdarno (1507-8), che fa ancora coppia con il dipinto di Indianapolis. In tono minore, per lo stato di conservazione e la poca notorietà, si considerano una pala della chiesa di San Martino a Campi Bisenzio e una *Sacra conversazione* passata da Sotheby's a Milano nel 2007. È in questo nucleo di opere tarde che si identifica la fase più originale dell'artista: «Seen as whole, this corpus of pictures constitutes the very peak of Mainardi's career as an independent master» (Assonitis, 2011, p. 13).

In un saggio sull'iconografia di San Francesco nella pittura siciliana del Quattrocento, è un accenno al dipinto, ancora come «scuola fiorentina»: non ci si pone nemmeno il problema della provenienza (Di Natale [1982] 1987, p. 392, nota 54).

Una fotografia Alinari del dipinto si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (19276 Mal. Renaiss.), senza nessuna nota di commento.

99.

*Correggio Antonio 1494 – 1534*⁷⁴⁵

Testa del Redentore

(£ 400)

tav. 47 x 37

[Galleria Grande Muro Nord 3° fila da sotto a destra camino]

Firenze 1892 da U. Venturini che vi vedea il carattere Leonardesco. Nella Gall[eri]a di Vienna vidi pittura del Correggio simile.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria; è ancora indicato con il vecchio riferimento dell'antiquario, che riecheggia nel «carattere Leonardesco» della nota in catalogo: «Cristo. Scuola di Leonardo». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria: si trova accanto al Mainardi e al ritratto tedesco (n. . Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 23, Alinari n. 19894).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di «arte veneta» del Cinquecento. Il valore del dipinto, nelle stime Briganti, è riportato alla metà di quanto valuta Sestieri.

Nella foto Alinari del dipinto conservata ai Tatti (inv. 124961), il dipinto è curiosamente mantenuto sotto il nome di Correggio, senza altre scritte sul retro oltre la collocazione e un misterioso «16».

Il dipinto infatti, sprovvisto di una vicenda bibliografica, va spostato sensibilmente in termini cronologici: l'autore ha già interiorizzato anche la pittura corsara di Tintoretto, come si evince specialmente dai risvolti della camica, accesa di un rosso tizianesco.

100.

Lorenzetti Pietro fine sec. XIII

Madonna con bambino e Santi (trittico a 5 scomparti)

(£ 1050)

trittico 136 x 208

*Firenze 1893 per ½ Giov[anni] Bacci. Proviene dicesi dalla Collez[i]one Toscanelli dal*⁷⁴⁶ *Berenson ritenuto per Lorenzetti*

Castello di Gallico, Asciano (Siena), collezione Salini.

Provenienza: San Gimignano, chiesa di Santo Stefano in Canova; San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino; Pisa, collezione Toscanelli, comprato alla vendita dell'aprile 1883 (?); Palermo,

⁷⁴⁵ Cancellato, a penna: «Scuola Lombarda Sec. XVI fine o».

⁷⁴⁶ Cancellato, a penna, dopo «Toscanelli»: «ove fu fotografato ed attribuito a Simone Memmi, ma»

collezione Chiaramonte Bordonaro, 1897 – 1993-94; Firenze, collezione Carlo De Carlo, 1993-94 – 2001.

Bibliografia: *Central Italian* 1909; F. Mason Perkins, *Appunti sulla mostra ducciana a Siena*, in 'Rassegna d'arte antica e moderna', XIII, gennaio 1913 [scritto nel settembre 1912], pp. 5-9; B. Berenson, "Ugolino Lorenzetti": *part two*, in 'Art in America', VI, 1918, pp. 25-52 (poi riunito, insieme a "Ugolino Lorenzetti": *part one*, in 'Art in America', V, 1917, pp. 259-275 in *Essays in the Study of Sienese Painting*, New York 1918, pp. 1-36) ('Ugolino Lorenzetti', circa 1331); G. De Nicola, *Studi sull'arte senese. III. I saggi senesi del Berenson*, in 'Rassegna d'Arte', XIX, 1919, p. 96; **R. Offner, 1919, p. 194**; E. T. DeWald, *The Master of the Ovale Madonna*, in 'Art Studies', I, 1923, pp. 45-54, in part. pp. 46-47, fig. 28 ('Master of the Ovale Madonna'); R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, v. II, The Hague 1924, **pp. 114, n. 125**, p. 370, nota 2 ('Pietro Lorenzetti') e v. V (*Supplement to Ugolino Lorenzetti*), p. 458 ('Ugolino Lorenzetti'); A. Peter, *Un lorenzettiano: il Maestro della Madonna d'Ovale*, in 'La Balzana', XX, 1927, p. 93; **E. T. Dewald, Pietro Lorenzetti, Cambridge (Mass.) 1928, pp. 27-28**; E. T. DeWald, *Pietro Lorenzetti*, in 'Art Studies', VII, 1929, pp. 131-166, in part. pp. 154-156; P. Hendy, *Ugolino Lorenzetti: some Further Attributions*, in 'The Burlington Magazine', LV, 1929, p. 232; E. Cecchi, *Pietro Lorenzetti*, Milano 1930, pp. 30-34; C. H. Weigelt, *La pittura senese del Trecento*, Firenze 1930, nn. 34, 83; P. Hendy, *Catalogue of Exhibited Paintings*, Boston 1931, p. 206; M. Meiss, "Ugolino Lorenzetti", in 'The Art Bulletin', XIII, 1931, pp. 376-397; A. Peter, *Ugolino Lorenzetti e il Maestro di Ovale*, in 'Rivista d'Arte', XIII, 1931, pp. 1-44; *Italian Pictures* 1932; G. H. Edgell, *A History of Sienese Painting*, Oxford 1932, pp. 146-149; M. Meiss, *Bartolommeo Bulgarini altrimenti detto "Ugolino Lorenzetti?"*, in 'Rivista d'Arte', XIV, XVIII, 1936, pp. 113-136; E. Carli – G. Cecchini, *San Gimignano*, Milano 1962, p. 84; *Italian Pictures* 1968, I, p. 436, II, tav. 71; P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XIV secolo*, Genova, Sagep, 1977, p. 131; C. De Benedictis, *La pittura senese, 1330-1370*, Firenze, Salimbeni, 1979, pp. 13-14, 85; E. Carli, *La pittura senese del Trecento*, Milano, Electa, 1981; L. Martini, in *Pienza e la Val d'Orcia: opere d'arte restaurate dal XIV al XVII secolo*, a cura di A. Bagnoli – L. Martini, Genova, Sagep, 1984; M. Leoncini, *Bartolomeo Bulgarini*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, t. II, p. 560; G. Previtali, *Introduzione ai problemi della bottega di Simone Martini*, in *Simone Martini*, atti del convegno (Siena 1985) a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 151-166, in part. p. 166, nota 20; J. Steinhoff-Morrison, *Bartolomeo Bulgarini and the Sienese Painting of the mid-fourteenth Century*, Ph. D. dissertation, Princeton 1989 [1990]; J. Steinhoff, *A Trecento Altarpiece Rediscovered: Bartolomeo Bulgarini's Polyptych for San Gimignano*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', LVI, 1993, pp. 102-112; E. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico*, Oslo 1994, pp. 251, 253; A. Tartuferi, scheda in *Un tesoro rivelato. Capolavori dalla Collezione Carlo De Carlo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2001), a cura di M. Scalini – A. Tartuferi, Firenze 2001; F. Mori, scheda in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di L. Bellosi, Firenze, Centro Di, 2009, I, pp. 104-113; A. Bagnoli, in *Capolavori e restauri del Comune di Siena e della Fondazione Monte dei Paschi*, catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale Santa Maria della Scala, 23 settembre 2010 – 9 gennaio 2011, a cura di A. M. Guiducci – E. Toti, Siena, Salvietti e Barabuffi, 2010, pp. 26-29.

Si trova menzione del dipinto si trova nella lista di 'Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri', del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Polittico della collez[ione] Toscanelli attribuito a Simone Memmi»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «di Lorenzetti». A matita poi, il parere di Charles Loeser precisa «Ambrogio Lorenzetti». Sebbene la provenienza sia attestata da una scritta autografa del collezionista, il polittico non è identificabile nel catalogo della collezione Toscanelli. L'unico polittico attribuito a «Simon Martini dit Memmi» (*Catalogue de tableaux, meubles et objets d'art*

formant la collection Toscanelli cit., n. 93, p. 26) non corrisponde, a giudicare dall'illustrazione dell'album di corredo alla vendita (planche XXI), né vi sono altri possibili indiziati in catalogo.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: è ricordato come opera di «Simon Memmi» e che «vien dalla collezione Toscanelli». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria: si trova nel terzo ordine, sopra le *Madonne* attribuite a Cranach e a Mainardi e alla *Testa di Cristo*.

Il dipinto è menzionato da Berenson, nella seconda edizione dei *Central Italian*, come opera di Pietro Lorenzetti, con una didascalia sbrigativa (*Central Italian* 1909, p. 188): «Polyptych: Madonna and Saints».

Un legame fra il polittico, un trittico smembrato fra l'Accademia di Siena e Fogliano e un polittico conservato nel refettorio di Santa Croce è già individuato da Frederick Mason Perkins (1913, p. 9, nota 2): sono tre opere di «un artista ignoto il quale abbia studiato [...] non solamente la maniera di Segna, ma anche, e forse maggiormente, quella di Ugolino [...]», di un «contemporaneo» influenzato da Pietro Lorenzetti e Simone Martini. In conclusione della nota, si trova la prima segnalazione circostanziata sul polittico: «Assai rassomigliante a questo polittico [del refettorio di Santa Croce], ma posteriore ancora, è un dossale che trovavasi anni fa a S. Gimignano (fot. Lombardi 1771) ma che da un pezzo è sparito».

L'articolo che battezza criticamente 'Ugolino Lorenzetti' viene pubblicato da Bernard Berenson nel 1918, muovendo dall'analisi stilistica della *Natività* del Fogg Art Museum di Cambridge in Massachusetts. Le tre opere radunate attorno a questa sono quelle citate da Mason Perkins: anche Berenson dichiara che il polittico è «disappeared from S. Agostino at S. Gimignano» e in nota aggiunge: «I can not remember whether I ever saw these panels or whether they had already vanished before my time. They were photographed long ago by Lombardi of Siena (1771, 1772) as of the school of Pietro Lorenzetti and I have always classified them with the S. Croce altarpiece». La descrizione dell'opera prosegue nella pagina successiva: «The now missing S. Gimignano polyptych [...], consisted of five panels, framed as cinqfoils, with a more than half length figure in each and a smaller one in each gable above». I santi sono identificati come «Dominic and the Baptist and on the left a young deacon, Laurence or Stephen, and Catherine». Berenson ammette poi che il legame fra il trittico di Fogliano e il polittico di Santa Croce è più stretto che fra le due e il polittico di San Gimignano; tuttavia permangono affinità convincenti. Mentre procede nella definizione stilistica del maestro creato – un pittore che «must have begun as a pupil of Ugolino and ended as a follower of the Lorenzetti» – Berenson caratterizza ulteriormente lo stile del pittore a San Gimignano: il Bambino «remind us vividly» la pittura di Pietro (*Madonna con Bambino* di Grosseto, nel saggio fig. 13) e Ambrogio (*Madonna con Bambino* dell'Accademia di Siena n. 65 e di Roccalbenga, ivi, fig. 9). La carpenteria, che mostra altrettante affinità con la produzione dei Lorenzetti, fornisce degli indizi per una datazione verso il 1331. Per Berenson, non lontano dal nostro dipinto vanno quindi a collocarsi la *Natività* Fogg e un frammento di predella con una *Crocifissione* al Musée du Louvre (inv. 1665), mentre qualcosa di «created for the confusion of the connoisseurs» è la somiglianza fra la Madonna del polittico di San Gimignano e la *Madonna con Bambino* dell'Accademia di Siena n. 80. Identica è invece la Santa Caterina con l'omologa martire di un quadrattico della Galleria di Pisa (fig. 14) (si preferisce la versione pubblicata in rivista, di maggior efficacia per i confronti, Berenson, 1918, pp. 25-52, in part. pp. 25-26, 31, 34, 37, 41, fig. 2 [Polittico di San Gimignano] e cfr. con figg. 1, 3, 4, 8).

In una recensione elogiativa nei confronti di metodo ed esiti dei saggi senesi di Berenson, Giacomo De Nicola avanza la possibilità di identificare il nostro polittico, sempre disperso, con quello visto nel 1801 nella sacrestia della chiesa di Sant'Agostino da Ettore Romagnoli, di cui pertanto la

Crocifissione del Louvre potrebbe rappresentare la predella: «Fra i dipinti scomparsi da Sant'Agostino a San Gimignano ho trovato memoria, oltre che di una tavola firmata da Francesco da Volterra e di un'altra da Simone (probabilmente il grande), di una colla firma *Biagio da Siena*. La vide nella sagrestia della chiesa nel 1801 il Romagnoli, il quale la descrisse, purtroppo, molto sommariamente: una Madonna col Bambino fra varî santi e nel gradino storie di Cristo [Romagnoli, Biografie degli artisti senesi, Siena, Bibl. Com. MS., vol. III, c. 265]. Ora, non potrebbe darsi che questo dipinto di Biagio da Siena fosse tutt'uno con quello di Ugolino, oggi perduto, proveniente appunto dal Sant'Agostino di San Gimignano? E non sarebbe, allora, la predella colla *Crocifissione* del Louvre che Berenson restituisce allo stesso Ugolino la parte centrale della predella del quadro di San Gimignano?» (De Nicola, 1919, p. 96).

In una nota di lavoro ai Tatti (fascicolo «Ugolino Lorenzetti», inv. S23.9, busta allegata), Berenson riporta la proposta: «Ugolino Lorenzetti. Chiaramonte Bordon[aro] Altarpiece from S. Gimignano, possibly the one signed Biagio da Siena seen by Romagnoli in 1801. See De Nicola Rassegna d'arte 1919. p. 96».

Il polittico diviene poi uno dei sette pezzi principali che compongono il catalogo del 'Master of the Ovale Madonna' costituito nel 1923 da Ernest T. De Wald: i restanti sei sono la *Madonna* della chiesa di San Pietro a Ovale a Siena, la *Madonna con Bambino* di Grosseto e quattro opere conservate nell'Accademia di Siena: la *Madonna con Bambino* n. 60, la *Madonna con Bambino* n. 76, il *San Gregorio* e l'*Assunzione della Vergine*. È qui che cade la prima segnalazione a stampa della collocazione in collezione dell'opera («Bordonaro-Chiaramonte collection at Palermo») – si tenga a mente che il polittico non è mai stato rifotografato dal suo ingresso a villa Bordonaro. Nella didascalia alla foto Lombardi si precisa «Unrestored condition», ma nel testo non si manca di rilevare come «Certain parts of the altar-piece which were damaged have now been restored», cosa che indica una conoscenza maggiore del polittico e successiva alla fotografia Lombardi. Il paragone stilistico più stringente è per De Wald con la *Madonna* n. 76 dell'Accademia, mentre per quanto riguarda il santo a sinistra della Madonna, lo studioso propende per un'identificazione in favore di Stefano. Il suo 'Maestro della Madonna Ovale' si forma nella bottega di Pietro Lorenzetti negli anni venti e trenta, sul modello del polittico di Cortona, della *Madonna del Carmelo* o su composizioni perdute come l'*Assunta* ad affresco della facciata del Santa Maria della Scala, nota agli studi grazie a una descrizione di Vasari. L'unico punto di contatto con il *corpus* berensoniano di 'Ugolino Lorenzetti' è proprio il polittico Bordonaro («Through the Chiaramonte Madonna, this group comes in contact with the personality whom Berenson [...] calls Ugolino Lorenzetti»), sebbene sia noto come De Wald accorpi anche altre opere di 'Ugolino' al catalogo del suo maestro.

Niente più di un riassunto dell'articolo di De Wald è la segnalazione di Peter in una pagina de 'La Balzana' del 1929. Nel frattempo, De Wald rifonda il catalogo di Pietro Lorenzetti, fondando su tre opere documentate e firmate – polittico di Santa Maria della Pieve ad Arezzo (1320), la *Madonna del Carmelo* di Siena (1329), la *Madonna di Pistoia* agli Uffizi (1340) e la *Natività della Vergine* dell'Opera del Duomo di Siena (1342) – una serie di attribuzioni antiche e nuove, fra cui la *Madonna* della Cattedrale di Cortona, il *Trittico di Santa Caterina* della collezione Horne, la *Santa* del museo di Le Mans e la *Madonna con Bambino, San Francesco e San Giovanni Evangelista* ad affresco della Basilica Inferiore di Assisi. Ribadendo il suo catalogo del 'Master of Ovale Madonna', contesta la datazione precoce del pittore avanzata da Van Marle. Si limita a menzionare De Wald Curt H. Weigelt (1930, nota 83, p. 95).

Si accende un dibattito attorno al problema e il polittico palermitano serve di volta in volta per prendere posizione su questioni specifiche. Per Millard Meiss (1931, in part. pp. 376, nota 1, 379, 383, 388, 393, 397 nota 24), che sta dalla parte di Berenson, il dipinto Bordonaro è vicino ai polittici per Santa Croce e per Fogliano, ma sta dentro la «Ducciesque-Ugolinesque tradition, certainly pre-

Lorenzettian, tradition». Ha chiara la seriazione fra le tre opere: «Santa Croce, Fogliano and Palermo».

Il polittico, che negli indici è logicamente passato a 'Ugolino Lorenzetti', ora ha una menzione più rifinita: «100. Polyptych: Madonna with Child holding Crown, four Saints, and smaller Saints in gables» (*Italian Pictures* 1932, p. 295).

L'articolo fondamentale per la vicenda critica qui delineata – e peraltro di una chiarezza induttiva magistrale – è pubblicato da Meiss su 'Rivista d'arte' nel 1936. Lo studioso americano, che insieme a Berenson aveva riunito 'Ugolino Lorenzetti' e il 'Maestro di Ovile' in un'unica personalità, identifica questo pittore in Bartolomeo Bulgarini, convogliando documenti e dati di stile, fino a recuperare una vicenda brillante della pittura senese di pieno Trecento. Incidentalmente, si occupa anche del «polittico palermitano» e dell'identificazione di De Nicola con il polittico visto da Romagnoli nel 1801 nella chiesa di Sant'Agostino, firmato Biagio nella predella. Ma Meiss sa che «il polittico di Palermo, nel suo stato odierno, non ne ha [una predella]» e per questo è restio a credere nella proposta – si accorge anche che «Biagio è probabilmente Biagio di Goro di cui sappiamo ben poco» (Meiss, 1936, nota 2 a pp. 116-117).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il polittico è attribuito a Ugolino Lorenzetti. Le condizioni di conservazione sono riassuntivamente descritte: «Piccoli guasti, generalmente ben conservato. Salvo un pinnacolo distrutto». È chiaro per lui che il polittico «proviene dalla Chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano». Con mancanze non significative, la bibliografia è scrupolosamente presentata e il commento finale della perizia recita: «Il quadro va ritenuto opera del Maestro per ora indicato col nome datogli dal Berenson, personalità artistica che sta tra Ugolino da Siena e i Lorenzetti e al quale si deve anche il quadro in S. Pietro Ovile a Siena».

E. Carli – G. Cecchini, *San Gimignano*, Milano 1962, p. 84 [non al KHI]

Ancora per un certo tempo, si preferisce però mantenere il vecchio conio critico, interpretando talvolta i *corpora* di 'Ugolino Lorenzetti' e del 'Maestro di Ovile' come due fasi, giovanile e tarda, del medesimo pittore (Torriti, 1979, n. 44, p. 131 e per la posizione critica cfr. anche nn. 42-43, pp. 130-131; Martini, 1984, n. 5, pp. 26-28), talora separandoli e quindi continuando a considerare il polittico Bordonaro opera di 'Ugolino' (Carli, 1981, pp. 219-224, in part. p. 221).

La strada proposta da Meiss, per l'unificazione dei due *corpora* nella personalità di Bulgarini, è riaperta da Cecilia Alessi (in *Il gotico a Siena* cit., 1982, pp. 250-251).

Sèguito della tesi di dottorato discussa a Princeton nel 1989, che contiene già un'ottima scheda sull'opera (Steinhoff-Morrison [1989] 1990, pp. 442-456) è l'articolo di Judith Steinhoff monograficamente incentrato sul polittico Bordonaro. Scaturisce infatti dalla visione diretta del dipinto, avvenuta nel 1984, che è presentato in cinque fotografie scattate dall'autrice, una dell'insieme – il polittico è poggiato su tre sedie nella libreria della villa alle Croci – e quattro particolari. Nella didascalia, si specifica «Palermo, private collection». Sulla scorta dell'indicazione di Carli, la studiosa americana propone una provenienza del polittico dalla chiesa domenicana di Santo Stefano a Canova, dedicata alla Vergine Annunciata e si fonda su due elementi: la presenza di un santo domenicano, che identifica con Pietro Martire grazie al rinvenimento della striscia di sangue sulla testa (visibile nella fig. 3), e la posizione preminente di Santo Stefano, l'unico in posizione frontale e colto nell'atto di ricevere la corona che gli porge il Bambino. La studiosa americana collega quindi queste precisazioni iconografiche con un documento del 1353 in cui i fiorentini ingiungono ai domenicani di San Gimignano di spostarsi da Montestaffoli, poiché in quel luogo volevano edificare una fortezza. Propone di risolvere l'anomalia iconografica della presenza di un San Francesco nella

cuspidata esterna di destra con la presenza di un 'Frate Francesco da Siena' fra i priori dei domenicani di San Gimignano nel 1336, che ricompare in un documento del 1352 e di identificare in questi il committente del polittico. Ne conclude che la datazione dell'opera potrebbe non essere troppo distante dagli anni 1350-55. Dal punto di vista stilistico la Steinhoff ribadisce l'attribuzione a Bartolomeo Bulgarini, nota una vicinanza cronologica con la *Madonna con Bambino* del Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca (inv. 160) e con l'*Altare di Sestano* della Pinacoteca Nazionale di Siena, che colloca verso il 1345, ma in special modo con la *Natività* Fogg («Specific stylistic features link the polyptych most closely to the Fogg *Nativity* and suggest it dates only a few years later»). Rispetto a quest'opera, verrebbe fuori un'accentuazione del naturalismo («a more naturalistic rendering»), dove l'occhio si sposta verso l'angolo della pupilla, che favorirebbe una datazione tarda. Grazie a un confronto molto puntuale (figg. 8-9), la decorazione a sgraffito del manto della Vergine viene riconosciuta prossima a quella della *Santa Corona* del 'Maestro della Madonna di Palazzo Venezia' dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen. Sarebbe quindi il segno di un incontro, avvenuto fra Bartolomeo Bulgarini e il maestro anonimo, o con un suo collaboratore. L'arricchimento in senso decorativo, che non si trova nelle opere precedenti, proverrebbe insomma da un'influenza dei seguaci di Simone Martini su Bulgarini.

Il polittico viene acquistato dall'antiquario-collezionista Carlo De Carlo verso il 1993-1994, secondo quanto riferisce Angelo Tartuferi (2001, cat. 13, tav. X, p. 52): «Fino ad epoca assai recente (1993-1994) l'opera era indicata come appartenente alla celebre collezione Chiaramonte-Bordonaro di Palermo, prima di entrare in possesso di Carlo De Carlo.». Nonostante gli auspici della comunità scientifica, ribadite da Tartuferi nella scheda («La relativa completezza dell'insieme e la sicura provenienza storica inducono a ritenere altamente auspicabile l'acquisizione da parte dello Stato di quest'opera, anche alla luce del possibile ricollocamento all'interno della chiesa sangimignanese»), le collezioni di Carlo De Carlo vengono battute all'asta da Semenzato fra il dicembre e l'aprile del 2001, e nel catalogo degli *Eredi Carlo De Carlo (Parte seconda: importanti sculture dal Medioevo al Rinascimento mobili, bronzi oggetti d'arte, maioliche rari dipinti di maestri primitivi*, 19 aprile 2001, n. 178) ritroviamo il polittico, corredato di una scheda che in larga parte riprende quanto detto da Tartuferi. Il mancato acquisto della collezione De Carlo da parte dello Stato va considerato come una delle peggiori sconfitte del nuovo millennio, nel campo della politica italiana di acquisizioni museali.

Il polittico passa infine nella collezione di Simonpietro Salini, allestita nel castello di Gallico: è esposto in una parete a fianco di un trittico di devozione privata anch'esso di mano di Bulgarini, come si evince da una foto degli interni pubblicata nel catalogo del 2009 (p. 22). Qui è presentato da una buona scheda di Francesco Mori (n. 10, pp. 104-113), corredata da ottime illustrazioni a colori dell'opera (intero e tutti i singoli scomparti) e da adeguati confronti (con la *Madonna con Bambino* ex-name-piece del 'Maestro di Ostile', con la *Natività* Fogg, con la *Madonna con Bambino* del trittico di Fogliano e con la *Madonna con Bambino* di Lucca). La provenienza dalla nuova chiesa dei domenicani dedicata all'Annunciata, al posto della chiesa di Santo Stefano in Canova, sulla linea della Steinhoff, è accettata come certezza. Alcune acquisizioni sono definitivamente chiarite: «probabilmente il nostro polittico venne eseguito per la nuova chiesa che i Domenicani andarono edificando, sin dai primi anni Cinquanta del Trecento»; la corona che il Bambino tiene in mano «dovrebbe essere interpretata come la ricompensa per il martirio subito» e altri spunti indicano quanto la ricerca ancora potrebbe fare sul polittico: «la predella, qualora sia esistita, è perduta». È anche ormai tempo di un pieno inserimento dell'opera nel percorso del pittore: collocata negli anni 1353-1355, è una «sorta di distillato delle tradizioni più elette della pittura senese», per giunta eseguita poco dopo le terribili conseguenze della Peste Nera.

Un ritorno recente sul pittore, innescato dal ritrovamento di due capicroce, si deve a Alessandro Bagnoli, che sottolinea come all'altezza del polittico già Bordonaro, Bulgarini entri in una fase strettamente neomartiniana (2010, p. 29).

Due fotografie Lombardi del dipinto si conservano nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (intero, inv. 19981; particolare della tavola con la *Madonna con Bambino*, inv. 19982). Le scritte a matita nel retro, non di mano dello studioso, risalgono al tempo in cui l'opera si trovava in chiesa, nel suo contesto di pertinenza: «Scuola del Lorenzetti. S. Gimignano»; «Lorenzetti. S. Gimignano». Nonostante ciò, Zeri conservava le fotografie nel fascicolo dedicato a 'Ugolino Lorenzetti'.

È davvero un peccato che alla tesi di dottorato della Steinhoff non abbia fatto seguito una monografia che consenta di comprendere l'articolato sviluppo pittorico di Bulgarini, che una vicenda critica assai contorta ma oramai sciolta ha relegato fra i comprimari del Trecento senese. Come sempre, le categorie andrebbero svuotate di rigidità, per rendersi conto di quanto le vicende di artisti di una fantomatica 'serie B' (e lo stesso discorso, oltre che per Bulgarini, può valere per Ugolino di Nerio o per Lippo Memmi) vadano invece lette in stretto parallelismo e consecuzione con quelle di Simone, Pietro e Ambrogio.

101.

*Filippo Lippi 1412 (?) 1469*⁷⁴⁷

Cristo Benedicente

(£ 441)⁷⁴⁸

tav. 58 x 42

[Galleria piccola muro sud]

Roma 1888 Vend[it]a Scalabrini. Ch[arles] Loeser crede possa essere un Filippo Lippi

Il dipinto si può identificare nel lotto 547 del catalogo dell'asta Scalabrini del 23 febbraio 1888, di cui nell'archivio Bordonaro si conserva la ricevuta, dove il collezionista ha scritto: «Quadro. Salvatore tavola firmata», acquistato per lire 441,10. Nel catalogo della vendita è descritto come «Salvatore in atto di benedire; maniera del Botticelli. Cornice dorata. Tavola alta m. 0,58 - 0,42» (*Catalogo della collezione Scalabrini di Roma. Antichità greche e romane cit.*, p. 44).

Il dipinto è incluso nella campagna fotografica 'Fiorenza', come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 - 1897)*, n. 1 nella lista). Nel retro della foto conservata nella villa alle Croci, si trova una scritta del senatore: «N. 101. Attribuito a D[omenic]o Ghirlandajo e poi a Filippo Lippi».

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: è il «Cristo. Ghirlandajo». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria, esposto nel terzo ordine, sopra la *Sacra Famiglia* creduta di Daniele da Volterra (n. 96).

⁷⁴⁷ Cancellato, a penna: «Ghirlandajo Dom[enic]o ? Sec. XV».

⁷⁴⁸ Cancellato, a penna: «(£ 400)».

L'opinione di Charles Loeser registrata in catalogo è quindi accolta da Bordonaro, che evidentemente comunica il riferimento a Reinach. Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 225, n. 2). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. École de Filippo Lippi (?). Christ bénissant ; 0,58 x 0,42».

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 8), il dipinto è attribuito a «Raffaele de' Carli. Fiorentino, 1476 – 1524 circa. Non è più esposto in galleria, ma nella «Galleria dei Fiamminghi», come attesta anche l'inventario A. Alla morte del figlio del collezionista, è parte dell'eredità di Luigi Chiaramonte Bordonaro: passa perciò nel 1950 nella villa dei Colli. È visibile nella puntata della trasmissione televisiva *La vita in diretta*. Di proprietà di Gaia e Luigi Palma, è oggi esposto nella sala rossa della villa dei Colli.

Il dipinto è opera di Jacopo del Sellaio e funziona come prototipo per la *Testa di Cristo* dell'Accademia Carrara di Bergamo, attribuita a Arcangelo di Jacopo (cfr. N. Pons, *Arcangelo di Jacopo del Sellaio*, in 'Arte cristiana', 776, LXXXIV, 1996, pp. 374-388, in part. p. 377, fig. 6 a p. 380). Sebbene l'iconografia sia piuttosto diversa – il dipinto Bordonaro rappresenta un Cristo benedicente, che con l'altra mano mostra la piaga nel costato; quello bergamasco mostra invece i simboli della Passione – le due opere condividono la posa del Cristo, l'ambientazione in un interno, con due finestre aperte su un paesaggio.

102.

Ignoto toscano. Sec XIV.

*[Laziale ? nota di Berenson ?]*⁷⁴⁹

Crocifisso

(£ 350)

tav. 276 x 218

[sopra il camino]

Napoli 1891 del Sac[erdo]te Pedicini dei (Girolamini) che dicea provenire da Chiesa di Gaeta bombardata nel 1860

Provenienza: Gaeta, chiesa dei Gerolomini; Napoli, acquistato per mezzo di Gennaro Scognamiglio nel 1891.

Per una ricostruzione della provenienza, cfr. capitoletto *Firenze e Napoli*, 1891.

Il Crocifisso è ben visibile nel disegno di allestimento della parete nord della galleria («Fiorentino del 1300») e nella foto Alinari della galleria. È esposto sopra il camino disegnato da Basile (sull'allestimento, si veda il capitoletto *Alinari*).

Il riferimento di Berenson – «laziale?» – segnalato nell'inventario A, non trova riscontro nei documenti ritrovati. Certamente risale alla visita del conoscitore dopo la morte del senatore (cfr. *La quarta visita di Berenson in Sicilia*).

⁷⁴⁹ A matita.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di «arte toscana», della «fine del Sec. XIV». Si nota «qualche lesione». Nelle stime Briganti, il valore è inferiore quasi della metà a quanto espresso dall'antiquario romano.

Il *Crocifisso* è opera di Giovanni da Gaeta (su cui ora, oltre alla famosa vicenda critica, cfr. Stefano Petrocchi, *Giovanni da Gaeta nel Lazio*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2013, pp. 190-203 (saggio), 205-227 (schede).

103.

Correggio Ant[oni]o (1494 – 1534)

Matrimonio mistico di S. Caterina

(£ 428)

tav. 76 x 48

[Galleria grande 3° fila di sotto n. 5 accanto al camino]

[Sala Piatti Moreschi muro Est]⁷⁵⁰

*Basilea 1886 da Shilling-Kellerman che vendea per c/o Auguste Newmann
prov[enien]te dalla collez[ione] che servì di nucleo alla galleria di
Basilea*

Il dipinto è fotografato dai «Fotografi Van Lint a Pisa» nel 1886, come scrive il senatore in una cartellina apposta dove conserva la foto del dipinto. È l'unico caso in cui si rivolge a tale fotografo e la circostanza può essere collocata al rientro da Basilea, che avviene via Pisa (cfr. *1886. Pisa: restauri, acquisti e fotografie. I Lippo Memmi*).

Figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Madonna, Bambino, Santa Caterina. Correggio» ed è visibile sia nella foto Alinari della galleria sia nella foto Incorpora del camino: è esposto a sinistra del *Crocifisso*, sopra la *Madonna* di area botticelliana (n. 112).

Il dipinto è una copia ridotta della *Madonna con Bambino fra i Santi Girolamo e Maddalena* dipinta da Correggio verso il 1525-1530 e conservato nella Galleria Nazionale di Parma (205 x 141 cm, inv. 351 – sul dipinto si dilunga, ai limiti del verboso, D. Eskerdijan, *Correggio*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1997, pp. 193-204). Rispetto all'originale, manca solo il San Girolamo e parte della famosa tenda rossa. Non solo per capire da dove deriva questa sottrazione l'interesse nei confronti di quest'opera Bordonaro va mantenuto alto. La dilagante fortuna di Correggio a partire dal Seicento, dopo un secolo che sostanzialmente non lo aveva capito (cfr. E. Riccomini, *La fortuna di Correggio nei secoli*, Reggio Emilia, Tecnostampa, 1991), è stata indagata per le stampe, in modo anche puntuale (cfr. sulle traduzioni dal dipinto in questione, in origine nella chiesa di Sant'Antonio a Parma, M. Mussini, *Coreggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzioni fra Cinquecento e Ottocento*, Milano, Federico Motta, 1995, n. XXIII, pp. 191-199), ma con meno finezza per quanto riguarda le traduzioni in pittura (cfr. M. Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2005). È preferibile in questi casi ricorrere a affondi sulle singole opere, sulla scorta di quanto fatto per la *Notte* di Dresda da C. Steinhardt-Hirsch, *Correggios »Notte«. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2008. Solo dopo un lavoro di cernita e di analisi di tutte le derivazioni

⁷⁵⁰ A matita.

dalla *Madonna* di Parma in questione, detta il *Giorno* proprio per opposizione al notturno di Dresda, si potrà comprendere a pieno l'importanza della copia Bordonaro.

Derivazioni integrali del dipinto di Correggio si trovano in una collezione privata a Parma, con attribuzione a Bartolomeo Schedoni (cfr. F. Dallasta – C. Cecchinelli, *Bartolomeo Schedoni a Parma (1607 – 1615). Pittura e controriforma alla corte di Ranuccio I Farnese*, Colorno (Parma), TLC, 2002, n. 80, p. 255, tav. J); due nelle Gallerie fiorentine – una, attribuita ora a Francesco Vanni ora a Federico Barocci, è esposta negli Appartamenti Reali della Galleria Palatina (inv. 1912, n. 214, cfr. S. Padovani, n. 43, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini – S. Padovani, Firenze, Centro Di, II, p. 63); e un'altra, di qualità inferiore, nei depositi del Cenacolo di San Salvi (inv. 1890, n. 3918); infine, un'ultima, nella terza cappella di destra, dedicata a San Gennaro, della chiesa dei Girolamini di Napoli (cfr. F. Marino, in *Il Monumento Nazionale dei Girolamini*, [a cura di U. Bile – M. Liberato], Napoli-Roma, Elio De Rosa, 2014, p. 31), da datare verso la metà del Seicento, indicatore cronologico che può andare bene anche per la copia Bordonaro. Una derivazione successiva, che si limita alle teste dei personaggi principali, incluso l'angelo a sinistra, si trovava invece nel Museo Civico di Cremona, prima di essere rubata nel 1998 (E. Sambo, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, n. 46, p. 78).

La qualità del dipinto palermitano peraltro non è bassa: il pittore ha compreso le tenerezze e le difficoltà del Correggio (chiaroscuro dell'angelo a destra, incastri delle mani), variando talora dei passaggi (gli occhi della Madonna) o perdendo terreno talaltra (il volto dell'angelo di sinistra, con il libro in mano).

104.

Scuola di Giorgione? sec. XV o Pordenone Icilio 1483 – 1539

Madonna con bambino e 2 Santi

(£ 500)

tav. 62 x 77

[Galleria grande 3° fila da sotto a sinistra camino]

Venezia 1895 da Sangiorgi proveniente antiquario Favenza che l'attribuiva a Pordenone Icilio

Bibliografia: Reinach, III, 1910; F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Vicenza, Neri Pozza, 1962.

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 23) e nella campagna Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 24, Alinari n. 19919). Sul retro di una foto nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie», il senatore ha scritto «Pordenone o Giorgione». Figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Madonna, Bambino e due Santi. Pordenone» ed è visibile nella foto Alinari della galleria: sempre nel terzo ordine, è esposto a sinistra del numero precedente, sopra il grande trittico fiammingo di inizio Cinquecento.

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di 'Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri', del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Madonna

con bambino e Santi del Pordenone»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «della scuola di Giorgione».

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 473, n. 1). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Attribué à Licinio. Vierge et Enfant, avec S. Joseph et S. François; 0,62 x 0,77». Sono inesatte le identificazioni dei due santi: San Pietro a sinistra, e Sant'Antonio da Padova a destra. Ancora più grave è la grossolanità con cui viene riportato il nome dell'artista: se la fotografia Alinari recava il nome di «Licinio Pordenone», che è ancora quello suggerito dall'antiquario Favenza, Reinach immette quello di «Licinio», senza ulteriori specificazioni, cosicché si genera un'associazione, del tutto priva di fondamento, con il pittore lombardo Bernardino Licinio (sotto questo nome compare il dipinto nell'indice dei nomi del terzo tomo del *Répertoire*, cfr. p. 805).

È possibile che il dipinto sia da identificare in quello segnalato da Berenson come opera di Girolamo da Santacroce «413. Madonna and two Saints» (*Italian Pictures* 1932, p. 508), ma con una confusione riguardo al numero di inventario, che si riferisce a un'opera che il conoscitore considerava fermamente di Francesco Bissolo, che peraltro figura ugualmente nella stessa edizione degli indici (vedi n. 413).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di un seguace di Giovanni Antonio Pordenone. Si notano «varie rifazioni».

Il dipinto è menzionato, ma non riprodotto, da Fritz Heinemann, come opera di Bernardino Licinio. L'identificazione è garantita dall'iconografia («Madonna col Bambino tra S. Giuseppe e S. Francesco») e dalle misure riportate («62 x 77» cm), che identificano il dipinto in questione (1962, p. 243, n. V.170). La foto Alinari di Heinemann è stata poi donata alla fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (Mal. Renaiss. 432776). Nelle note nel cartoncino, cambia l'attribuzione, sempre in chiave diminutiva, stavolta a «Francesco Rizzo da Santacroce, Schule». L'iconografia è corretta nel sottoscrivibile «Hl. Familie mit Hl. Antonius von Padua». In un'altra foto al Kunst (Mal. Renaiss. 6095), una nota ribadisce: «Francesco Rizzo da Santacroce», senza tirare in ballo seguaci; un'altra scritta indica di verificare le connessioni con un dipinto di Cremona: «benest : Ger. da Santacroce – vgl. sogn. “palma” in Cremona». Il riferimento va sciolto evocando la *Madonna con Bambino fra i Santi Sebastiano, Andrea, Giovannino, Giuseppe e Rocco* del Museo Civico di Cremona (118 x 188 cm, inv. 167), prima riferito a Palma e ora rientrato nel catalogo di Francesco Rizzo e anch'esso proveniente dall'antiquario Vincenzo Favenza, come il dipinto Bordonaro (cfr. G. Villa, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, n. 37, pp. 64-65).

Anche Anchise Tempestini (comunicazione orale, 2012) crede che il dipinto Bordonaro sia di Francesco Rizzo da Santacroce – sul pittore, è ora fondamentale anche S. Facchinetti, *Intorno ai Santacroce*, Bergamo 2010: si precisa la data dell'ingresso di Francesco Rizzo nella bottega di Francesco di Simone, anch'egli da Santacroce (verso il 1508); la 'gravitazione' veneziana, nella parrocchia di San Cassiano; l'abbondanza dei prelievi da Giovanni Bellini.

Il dipinto Bordonaro riprende effettivamente diversi spunti dalle opere di Francesco Rizzo: per esempio, la Madonna con il Bambino, l'alberto nello sfondo e il Sant'Antonio da Padova derivano strettamente da due dipinti a lui assegnati da Facchinetti (*Intorno ai Santacroce* cit., figg. 28-29: uno a San Bernardo a Nasolino; l'altro in una collezione privata a Bergamo).

105.

Schidone Bart[olome]o (1560 – 1616)

Madonna Bambino e S. Giovanni
(£ 500)
tela 86 x 69

[Galleria grande muro nord 3° fila a sinistra camino]

Firenze 1892 da U[go] Venturini

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Madonna con Bambino e San Giov[annino]. Schidone» ed è visibile nella foto Alinari della galleria: nel terzo ordine, al centro dei due dipinti veneziani (numeri precedente e successivo).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 25, Alinari n. 19927).

L'attribuzione a Bartolomeo Schedoni, mai messa in discussione dal senatore, è probabilmente formulata prima dell'ingresso in collezione. Il dipinto poteva essere confrontato con la *Madonna con Bambino e San Giovannino* della Galleria Nazionale di Parma (inv. 358), allora e tuttora assegnata a Schedoni, a partire da Corrado Ricci (*La R. Galleria di Parma*, Parma, Battei, 1896, pp. 60-61; F. Dallasta – C. Cecchinelli, *Bartolomeo Schedoni pittore emiliano Modena 1578 Parma 1615*, Parma, Fondazione Monte di Pietà, 1999, n. 66, pp. 167-168, fig. 66 a p. 358).

Nonostante una fotografia del dipinto si conservi nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, l'opera non entra nel dibattito critico, a dispetto della sua qualità. Il riferimento a Schedoni va abbandonato, senza però smettere di considerare l'opera entro il contesto emiliano, forse parmigiano, che si muove fra ritorni a Correggio e progressioni in senso carraccesco.

106.

Catena Vinc[enz]o ... †1530
Madonna bambino e due Santi
(£ 330)
tav. 60 x 88

[Galleria grande muro nord 3° fila da sotto a sinistra del camino]

*Basilea 1886 da Shilling Kellerman Neumann prov[enien]te [dalla] Collez[ione]
Ant[onio] Maeglin. Alla R. Galleria di Venezia vi è lo stesso quadro che porta il
nome di Benedetto Diana ma più fine e modellato. Lo Shilling lo vendé pro
Giov[anni] Bellini*

Bibliografia: Reinach, III, 1910

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 20 nella lista).

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Vinc[enz]o Catena» ed è visibile nella foto Alinari della galleria, che taglia proprio nel volto del San Girolamo: esposto nel terzo ordine, a *pendant* con la Madonna creduta di Pordenone (n. 106).

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di «Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri», del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Madonna con bambino e due Santi di cui altro più buio è a Venezia di B[enedetto] Diana»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «lo ritiene di Vin[cenzo] Catena».

È però probabile che a proposito di questo dipinto si sia verificato un errore di comunicazione fra Berenson e il senatore, di trascrizione del senatore o di ripensamento subitaneo di Berenson. Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897 infatti, il dipinto va identificato nella «Madonna with SS. Francis and Paul», attribuita a «Ben[edetto] Diana». Nonostante l'imprecisione iconografica – i Santi sono Gerolamo e Antonio da Padova – non vi sono altri candidati validi all'identificazione. È poi specificato che il dipinto non comparirà negli indici: «don't list». È possibile che la confusione sia nata per il giudizio di Berenson su un altro dipinto della collezione (n. 226), che il conoscitore reputa effettivamente, in un primo momento, di Vincenzo Catena.

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 477, n. 1). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. V. Catena. La Vierge et l'Enfant entre S. Jérôme et S. François. ; 0,60 x 0, 88». È lieve l'inesattezza nel referto iconografico: è Sant'Antonio, non Francesco, il santo a sinistra.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di scuola di Palma il Vecchio. Sono ancora anonimi i «due Santi».

Quando redige l'inventario (gennaio 1898), il collezionista mantiene il nome di Vincenzo Catena, ma ricorda che all'Accademia di Venezia «vi è lo stesso quadro che porta il nome di Benedetto Diana ma più fine e modellato». Si tratta di un dipinto non soltanto dalla medesima iconografia – la *Madonna con Bambino, San Girolamo e Sant'Antonio da Padova* (n. 83) – ma con notevoli rispondenze di dettagli. Sono identici il tipo facciale di San Girolamo, la mano che regge con due dita il libro, il disegno della Madonna e del Bambino, incluse – con leggere varianti di posizionamento – le pieghe del pannello, la struttura corporea del Sant'Antonio. I due dipinti non hanno però niente in comune dal punto di vista stilistico, né tantomeno nella raffigurazione del paesaggio. La forte relazione fra i due dipinti va probabilmente spiegata nei termini seguenti: il dipinto Bordonaro – un prodotto di qualità modesta della bottega di Catena, eseguito da un pittore del livello di un Marco Bello (cfr. A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, in 'Saggi e memorie di storia dell'arte', 33, 2010, pp. 21-107) – è la base di partenza per l'elaborazione autonoma e più grintosa di Benedetto Diana. L'accostamento a opere di Bello è rafforzato dalla vicinanza con due dipinti passati sul mercato a lui attribuiti da Enrico Maria Dal Pozzolo, che identifica in Bello una sorta di 'ripetitore' di Catena (molto validi i suoi *Appunti su Catena*, in 'Venezia. Cinquecento', 31, 2006 (2007), pp. 5-104, in part. pp. 45-48, figg. 32-33 alle pp. 46-47).

Bisogna considerare all'interno di questo problema anche un dipinto, identico per soggetto ai due di Bordonaro e dell'Accademia veneziana, passato a un'imprecisata vendita Haro (n. 42, 59 x 90 cm), come opera di Bissolo, nel *Répertoire* di Reinach (IV, 1918, p. 464, n. 1), come «Autrefois dans la coll. Plessis-Bellièvre, formée en Italie». Quest'opera va forse messa in riferimento con il dipinto passato alla vendita Christie's, London, 29-30 giugno 1820 (lotto del 30 giugno), n. 67, attribuito a «Fr. Bissalo», rappresentante «The Virgin, Child, St. Anthony and another Saint, in a Landscape a scarce and fine specimen», venduto da Arthur Harington Champenowne e acquistato per 33,12 sterline da «Holmes» (Getty Provenance Index Database).

[p. 11]

107.

Bouts Albert ? ... † 1549

Cristo nell'Orto

(£ 150)

tav. 105 x 53

[Galleria grande 3° fila da sotto a sinistra del camino muro nord]

Torino 1894. da Gius[eppe] Brocchi

Bibliografia: Reinach, III, 1910; Carandente 1968; L. Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420 – 1570. Catalogo*, Bologna, Calderini, 1990.

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica eseguita da Fiorenza, condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 26). È ancora attribuito a un «tedesco», indicazione che forse nasconde un referto precedente all'ingresso in collezione.

Figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Gesù nell'orto. Tedesco» ma non nella foto Alinari della galleria: esposto nel terzo ordine, a chiusura della parete.

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 148), a pagina intera. Venendo meno alla consuetudine di riportare le attribuzioni dei proprietari dei dipinti, Reinach avanza insolitamente il nome dello Spagna, senza riportare il riferimento, probabilmente di conio del senatore, a Albrecht Bouts.

Vedi capitoletto saggio su Fierens-Gevaert

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è riferito alla scuola di Albert Bouts. È considerato un «frammento».

Una nuova fotografia del dipinto, eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio, è pubblicata da Giovanni Carandente nel 1968 (p. 34, n. 19, pl. XVIa): è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique), dove è confluito il fondo del centro di ricerca sui primitivi fiamminghi (cliché A119457). Il dipinto è segnalato nella collezione di «Gabriele Chiaramonte Bordonaro». Il nuovo numero di inventario indicato da Carandente («Inv. n° 138») corrisponde a quello del catalogo di Sestieri, che sostituisce il precedente («autrefois n° 107»).

Carandente fornisce preziose indicazioni riguardo lo stato di conservazione. Il referto è talmente negativo che viene adombrata la possibilità di una falsificazione: «Cadre non original. Fort mauvais état de conservation. Les éléments du panneau sont disjoints. Une bande de toile est collée au revers des joints. Très nombreux surpeints, spécialement dans le ciel et dans la figure du Christ. Le soldat qui apparaît à droite est lui aussi entièrement repeint. Le nimbe du Christ et le calice sont redorés et grossièrement repeints, ainsi que les maisons du fond. Une telle dénaturaion contrecarre les recherches d'attribution et s'il n'y avait pas certaines parties indemnes pour réléver un fondement

d'authenticité, on pourrait même tenir l'oeuvre pour fausse. C'est un fragment d'une composition plus vaste, comme le confirme aussi l'absence de barbe sur les bords (Février 1960).»

È curioso l'errore di Carandente quando riporta l'attribuzione di Reinach: non interpreta il riferimento a Giovanni di Pietro, detto lo Spagna (1450 – 1528), ma a una collocazione di area culturale: «S. Reinach [...] reproduit le tableau comme étant espagnol». Poi ritorna a proporre la soluzione che aveva ricevuto credito sin dall'ingresso in collezione: «En réalité il semble qu'il s'agit d'une oeuvre d'inspiration flamande».

Il dipinto è riprodotto e commentato da Licia Collobi Ragghianti nel suo catalogo dei dipinti fiamminghi in Italia (Collobi Ragghianti, 1990, n. 54, p. 26, fig. a p. 25). La studiosa si attiene fedelmente al giudizio di Carandente e considera il dipinto una derivazione da Albert Bouts.

Il dipinto va posto in relazione con un'incisione del monogrammista AG (Bartsch, IX, 2, pp. 203-205, in passato identificato erroneamente, a partire da Sandrart, in Albert Glockenbon il vecchio, e più di recente in Anton Gerbel di Pforzheim, ivi, pp. 194-196) che rielabora una stampa precedente di Schongauer. Nonostante le varianti significative (dalla posa del Cristo al paesaggio), la cultura di riferimento dell'autore del dipinto Bordonaro sembra di ambito tedesco meridionale, ma come al tempo di Carandente, le ricerche sull'attribuzione devono arrestarsi di fronte a uno stato di conservazione che non le incoraggia.

108.

Scuola di Sandro Botticelli

*Alunno di Domenico*⁷⁵¹

San Girolamo

(£ 830)

tav. 100 x 52

[Galleria grande muro nord 2° fila da sotto 1° posto (entrato a far parte della quota Pratomano e poi permutato con il n° 73)]

Firenze 1892 Comp[rato] da Pier F[rance]sco Rosselli Del Turco prov[enien]te dalla galleria del Turco ove figurava per Andrea del Castagno. Berenson lo vuole dell'Amico di Sandro pittore che non è riuscito ad identificare. Somiglia ad una fotografia di quadro venduto per Verrocchio, datami da Quasconi di Firenze. Berenson nel 1903 (vedi Burlington Magazine N° 1 lo attribuisce ad un Alunno e allievo di Dom[enic]o Ghirlandajo.

Palermo, casa di Giuseppe Chiaramonte Bordonaro [lo ha visto Andrea]

Bibliografia: B. Berenson, *Alunno di Domenico*, 'The Burlington Magazine', I, 1903, pp. 6-20; *Florentine* 1909; Reinach, III, 1910; Van Marle, XIII, 1931; *Italian Pictures* 1932; *Italian Pictures* 1963; E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*, Ph. D. Dissertation, New York-London, 1975

Sulla «galleria del Turco», cfr. il capitoletto omonimo.

⁷⁵¹ A matita

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «San Girolamo. Filippo Lippi», ma è fuori campo nella foto Alinari della galleria. È esposto nel secondo ordine, all'ultimo posto rispetto al camino, in lontano ma studiato *pendant* con la *Madonna con Bambino* che il senatore voleva di Botticelli (n. 112).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (Alinari n. 19936).

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di «Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri», del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «S. Girolamo di Filippino Lippi o Andrea Verrocchio»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «di Coevo di Sandro Botticelli di cui non avendo potuto rilevare il nome lo designa sotto quello di Amico di Sandro».

Le note di lavoro del 1897, ritrovate ai Tatti, presentano una serie di note sul «St. Jerome in desert». In un primo momento, l'attribuzione richiama quella pronunciata al senatore: «Amico di Sandro». Poi il nome è barrato a matita e sostituito da quello del nuovo «Alunno di Domenico». In basso, sono inquadrati i riferimenti artistici del pittore: «Botticelli – Filippino – Ghirlandajo» e poi il convenzionale «listed». Infine, è una nota successiva che attesta uno stato di incertezza rispetto all'opera: «What is to be done with this in lists?».

Il dipinto viene pubblicato da Bernard Berenson, nell'articolo che battezza criticamente l'«Alunno di Domenico», *alias* Bartolomeo di Giovanni, alla prima uscita del «Burlington Magazine» (Berenson, 1903, p. 17).

Nella terza edizione dei *Florentine Painters*, viene inserito nella lista delle opere del pittore, con un lieve errore nel numero di inventario: «118. St. Jerome» (*Florentine* 1909, p. 99; senza numero di inventario a partire dalle *Italian Pictures* 1932, p. 7: «Jerome in Prayer»).

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 616, n. 2). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Ecole de Botticelli. S. Jérôme se châtiant», nonostante le note del collezionista inviate a Reinach fossero informative riguardo i riferimenti di Berenson all'«Amico di Sandro» e allo «scolare di Domenico».

È in seguito menzionato da Raymond Van Marle (XIII, 1931, p. 257, nota 1, fra i «several works» di Bartolomeo di Giovanni, che compare al capitolo *School of Ghirlandaio*).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è riferito saldamente a Bartolomeo di Giovanni, in virtù dell'attribuzione di Berenson.

Nel 1963, con la prima edizione illustrata degli indici del Berenson, il dipinto guadagna visibilità con una riproduzione: figura accanto alla *Madonna con Bambino e San Giovannino* del Musée Granet di Aix-en-Provence (*Italian Pictures* 1963, I, p. 26; II, pl. 1127).

Everett Fahy, nel suo repertorio della pittura ghirlandaiesca (1976, p. 150), riporta giudiziosamente le menzioni bibliografiche.

N. Pons, *Bartolomeo di Giovanni pittore e disegnatore*, tesi di laurea, Università di Firenze, Istituto di Storia dell'arte, a. a. 1986/1987

Nonostante non sia stato menzionato nelle voci più recenti sul pittore (e fra queste, va almeno segnalata l'intelligente monografica, *Bartolomeo di Giovanni collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, 24 aprile – 5 giugno 2004) a cura di N. Pons, Firenze, Polistampa, 2004), il dipinto si inserisce saldamente nel suo percorso e la sua cronologia può essere precisata: verso il 1495. Dopo il possibile intervento in Vaticano, al seguito del Pinturicchio, negli affreschi degli Appartamenti Borgia, Bartolomeo di Giovanni rientra a Firenze e guarda con interesse alle novità che propongono il tardo Botticelli, Filippino Lippi e Raffaellino del Garbo, ancora al di qua del momento 'piagnone'. Con il suo aspetto regolarizzato e privo di misticismo, il *San Girolamo* Bordonaro precede l'opera di medesimo soggetto – e più tormentata – del Cenacolo di San Salvi, attribuita a Bartolomeo di Giovanni e da considerare di altra temperie (e proveniente dal convento di San Vincenzo d'Annalena, inv. 1890, n. 8630, cfr. N. Pons, n. 2, in *Bartolomeo di Giovanni* cit., pp. 72-75). Certi passaggi rimangono identici – il leone, il cappello poggiato alla croce, la struttura corporea del Crocifisso – ma ancorata al mondo di Filippino è per esempio la stesura di un paesaggio 'terribile', dove tuttavia si svolgono scene pacate: da una chiesetta nello sfondo escono due frati.

Una fotografia Alinari si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, fra quelle donate da Heinrich Bodmer nel 1927 (37436), con una scritta a matita, cancellata, «Schule des Filippino Lippi» e, più in basso, un sunto della vicenda critica: «Berenson: Alunno di Domenico = Bartolomeo di Giovanni». La didascalia Alinari, «(Scuola del Botticelli)», è barrata a matita.

109.

Scuola fiamminga del sec XV

Annunziata della Vergine

(£ 300)

Tav. 91 x 71

[Galleria grande muro nord 2° fila da sotto 2° posto]

Palermo 1887 dalla Collezione di Santoro di Cesare ove passava per Antonello da Messina. Composiz[i]one simile a quella di Marten Shongauer. Vedi Philippi Liberii X. D. 35 bis

[Nota] Nella rivista l'Art Flamand et Hollandais (fasc. 15 Ott[obre] 1904 pag. 84) dal Sig W Woyelsang si afferma che l'Esposiz[i]one di Dusseldorf confermò coi raffronti la leggenda che dice, essere Martin Shongauer passato per la bottega di Rogier Van der Weyden

Bibliografia: Reinach, III, 1910; L. Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420 – 1570. Catalogo*, Bologna, Calderini, 1990.

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 22 nella lista) e anche dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 27, Alinari n. 19930). Una fotografia del dipinto si trova in casa Chiaramonte Bordonaro, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie»: nel cartoncino che protegge la foto, il senatore ha corretto l'attribuzione alla scuola fiamminga: «o meglio Olandese del 1400». Figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Annunziata. Scuola fiamminga del 1400» ed è visibile nella foto Alinari della

galleria: nel secondo ordine, è a fianco del *Riposo* rubensiano e in *pendant* con il trittico fiammingo (n. 111).

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 45), a pagina intera, intelligentemente affiancata a una riproduzione di un'*Annunciazione* austriaca dal convento di Wilten nei pressi di Innsbruck. La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Ecole flamande».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito alla scuola fiamminga della prima metà del Cinquecento. Si notano «guasti a rifazioni vari».

Un'altra fotografia del dipinto viene eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio: è scattata nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane ed è oggi disponibile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché B184723). Tuttavia, non viene inserita nel repertorio pubblicato dal centro di ricerca al momento della pubblicazione (Carandente 1968). Nella scheda del sito, il dipinto è erroneamente indicato di proprietà del Museo Nazionale di Messina. È considerato una copia da Gerard David.

Il dipinto è pubblicato da Licia Collobi Ragghianti nel suo catalogo dei dipinti fiamminghi in Italia (1990, n. 458, p. 229). È l'unica opera del repertorio che viene attribuita a Michiel Coxcie, di cui si ricordano gli affreschi nella cappella del cardinale Willem van Enckevoort della chiesa di Santa Maria dell'Anima a Roma, eseguiti fra 1531 e 1534. Per la studiosa, il dipinto «sembra corrispondere al linguaggio dell'artista, esponente tipico dell'accademismo «romanisant» però tenace prosecutore fino alla II metà del Cinquecento, della tradizione fiamminga nella attenzione speculare dell'esecuzione, ma anche nella scelta dei particolari e delle composizioni stesse».

Il nesso più stringente è effettivamente con un'*Annunciazione* di Gerard David, di provenienza genovese (dalla collezione del marchese Olandi Sarzana), e oggi conservata al Saint Louis Art Museum a Saint Louis in Missouri: un dipinto su tavola (30,5 x 27 cm) inserito in una cornice con apertura circolare, non pertinente. In origine, la figurazione era davvero ospitata in un formato circolare, come attesta una fotografia del dipinto senza cornice. La tavola è tagliata lungo i due lati verticali, cosicché sono mancanti i restanti tre centimetri e mezzo di pittura, da immaginare dal lato dell'Angelo (cfr. H. J. Van Miegroet, *Gerard David*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1989, n. 27, p. 298, fig. 209).

Come il collezionista aveva intuito, la composizione in questione deriva da una stampa di Martin Schongauer (Hollstein 1, Lehrs V.39.1, Bartsch VI, 120.3). Il dipinto di Saint Louis è infatti stato esposto di recente proprio accanto a un esemplare del celebre incisore tedesco, in una mostra che cercava di fare il punto sugli scambi fra Paesi Bassi e Europa centrale nel corso di un secolo (*Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430 – 1530*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 29 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011) a cura di T.-H. Borchert, Stuttgart, Belser, 2010, nn. 15-16, pp. 142-143).

Rispetto all'*Annunciazione* di Saint Louis, che si svolge in una stanza dove nella parete di fondo è collocata una panca sotto una finestra, il dipinto Bordonaro riprende dalla stampa di Schongauer un'ambientazione all'aperto. Anche la colomba è fedele al modello, mentre il Dio Padre, la posizione del vaso di fiori col giglio, l'alcova separata da una parasta decorata a festoni e da un colonnino con una statua leonina, la balaustra con il roseto e il breve scorcio di paesaggio sembrerebbero tutte invenzioni del pittore del dipinto Bordonaro. Per la provenienza dalla collezione palermitana di

Santoro Di Cesare, è possibile che il dipinto sia un'opera fiamminga, di derivazione da Gerard David, presente *ab antiquo* in Sicilia.

110.

Rubens Pietro Paolo (1577 – 1640)

Riposo in Egitto

(£ 1500)

Napoli 1891 da F[rance]sco Romano che disse appartenere a famiglia venuta da Londra

Provenienza: Londra, proprietà di una famiglia che si trasferisce a Napoli (?); Napoli, antiquario Francesco Romano, acquistato nell'aprile 1891.

Bibliografia: Maurel, 1911; H. G. Evers, *Pieter Paul Rubens*, München, Bruckmann, 1942.

Le misure del dipinto (130 x 98 cm) si evincono dagli appunti del collezionista. Le sue ricerche si erano presto concentrate sul dipinto della National Gallery di Londra e in mancanza di riproduzioni fotografiche erano stati abbandonati gli altri possibili versanti di confronto, pur a lui noti (la versione del Prado e la copia di Van Balen al Kunsthistorisches di Vienna, cfr. capitoletto *Pieter Paul Rubens, Riposo durante la Fuga in Egitto*).

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Riposo in Egitto. Rubens» ed è visibile nella foto Alinari della galleria: occupa la posizione preminente in questo tratto di parete.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 28, Alinari n. 19924) e sembra da identificare anche nella lista 'Fiorenza' del 1896 (cfr. il capitoletto *Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 16).

Sin dal *P. P. Rubens* di Adolf Rosenberg, quinta uscita dei 'Klassiker der Kunst' (Stuttgart-Leipzig 1905) – in anni ormai meno ruggenti per il collezionista – il dipinto del Prado si afferma come testa di serie sul tema del *Riposo*, a scapito della variante di Londra. Non accompagnato da commenti, il dipinto madrileno è il solo a esser riprodotto nelle tavole (fig. a p. 428). Nella seconda edizione del volume, curata da Rudolf Oldenbourg, la preferenza è sancita, ma il dipinto di Londra non ha perso di importanza: «Ein Replik [del dipinto del Prado], bei der Rubens – wenigstens in den Figuren der drei Heiligen – selber mitgewirkt haben dürfte, besitzt die Nationalgalerie in London» (*P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde*, a cura di R. Oldenbourg, con premessa di A. Rosenberg, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1921, p. 469, con rimando alla fig. a p. 345).

La foto Alinari del dipinto è pubblicata a piena pagina da André Maurel, con indicazioni di poco conto in questo testo di carattere generale sulla Sicilia (Maurel 1911, fig. a p. 175).

Spetta quindi a Hans Gerhard Evers la sola menzione dello scatto Alinari del dipinto Bordonaro, nella sua monografia sul pittore, in una nota che elenca le «repliche» (*Wiederholungen*) dal dipinto del Prado. Sono quattro: la prima a Berlino, di proprietà di Wilhelm Alexander Freund (foto RKD, neg. 49940, 95 x 123 cm, poi passata in vendita a Bruxelles in due occasioni: Palazzo delle Belle Arti, 12 marzo 1951, lot. 71 e Giroux, 7 dicembre 1957, lot. 392); la seconda, nella collezione di Madame van der Linden, è passata in vendita a Amsterdam (14 giugno 1928, presso Mensing e figli); la terza a «Palermo. Slg. Chiaramonte, Ph. Alinari 19924» e la quarta è quella della National Gallery, l'unica

che presenta delle differenze con il dipinto del Prado. Evers ricorda anche le incisioni a disposizione di Rubens e seguaci per replicare l'immagine: oltre a quella, già nota al collezionista, di Jaeger, è menzionata la stampa di Cornelis Galle I (Evers, 1942, p. 410, fig. 231 a p. 411 (dipinto del Prado), nota 425 a p. 506).

Nel catalogo dei disegni di Rubens approntato da Ludwig Burchard e Roger-Adolf d'Hulst, dove un disegno autografo del Museo Nazionale di Poznan è considerato preparatorio alla xilografia di Jegher, è implicita una menzione del dipinto Bordonaro, quando si considera che «a number of copies of the Rubens *Riposo* exist, but they all reproduce the second stage, known from the original in the Prado». L'analisi, piuttosto macchinosa, vuole che la copia di Londra, peraltro attribuita a Watteau, attesti uno stato anteriore del dipinto del Prado, iniziato da Rubens nel 1632 circa e variato verso il 1636 (L. Bruchard – R.A. d'Hulst, *Rubens Drawings*, Brussels, Arcade, 1963, n. 179, pp. 274-278). Ragionevolmente, Gregory Martin avanza riserve sulle posizioni di Burchard e d'Hulst, sia a proposito dell'autografia di Watteau, sia sulla successione di versioni di Rubens, precisando inoltre che «the standard of execution of no. 67 is not high, and Rubens evidently had no part in it.» e attribuisce pertanto l'opera alla bottega di Rubens (G. Martin, *National Gallery Catalogues. The Flemish School, circa 1600 – circa 1900*, London, The National Gallery, 1970, pp. 225-227, n. 67). Disegni preparatori, incisioni e copie dal *Riposo* di Rubens sono ricordati nel catalogo dei dipinti del Seicento fiammingo del Prado, con un po' di confusione in più rispetto al catalogo londinese (M. D. Padrón, *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. I. Escuela Flamenca. Siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado, 1975, v. I, n. 1640, pp. 231-232, v. II, fig. a p. 164). A questi si può aggiungere il dipinto assegnato a un copista di Rubens del Museo Nazionale di Belle Arti di Budapest, il solo a replicare la composizione della stampa di Jegher (inv. 1499, su tela, 113,5 x 147,5 cm, cfr. I. Ember – A. Gosztola – Z. Urbach, *Museum of Fine Arts. Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue. Volume 2. Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2000, p. 146).

Sebbene il dipinto mi sia noto solamente dalla fotografia Alinari, la sensazione è che la distanza fra l'originale madrileno e l'opera palermitana sia da ridurre al minimo. È in primo luogo da sottolineare il rapporto fra le misure: 125 x 87 cm (Prado), 130 x 90 cm (Bordonaro) – a fronte della redazione nettamente ingrandita di Londra: 158 x 119 cm. Le varianti sono pochissime, come aveva notato il collezionista.

III.

Scuola fiaminga 1° Mettà Sec XVI (C. Enghelbrechtsen) 1468 – 1533

Adorazione del Bambino ed ai lati Annunciazione ed allattamento del bambino

(trittico)

(£ 150)⁷⁵²

tav. 110 x 90

[Galleria grande muro nord 2° fila da sotto n° 4]

Palermo 1887 dalla Collez[ion]e Santoro Di Cesare.

Si può attribuire a C. Enghelbrechtsen di cui si trovan quadri alla Galleria di Torino (Hofstede de Groot crede poterlo attribuire a De Bles (Civetta))

⁷⁵² Cancellato, a penna: «(£ 200)»

[Nota] La rivista *Les Arts Anciens de Flandre* tom. II fas. 4 pag. 186 riproduce la fotografia del quadro che dallo scrittore E. Durand-Gréville si attribuisce ad un pittore che desinga col nome Maitre des Adorations

Palermo, casa di Giuseppe Chiaramonte Bordonaro [lo ha visto Andrea]

Bibliografia: E. Durand-Gréville, *Les Primitifs Flamands à l'Exposition du Guidhall* (suite), in 'Les Arts anciens de Flandre', II, 2-4, pp. 53-72, 139-152, 177-197; E. Durand-Gréville, *Notes sur des tableaux et dessins des collections italiennes*, in 'Miscellanea d'Arte', I, VIII-IX, 1903, pp. 135-136; W. R. Valentiner, *Zwei Orley-Schüler*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', XXVIII, 1905, pp. 252-262; Maurel 1911; Reinach IV, 1918; L. Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420 – 1570. Catalogo*, Bologna, Calderini, 1990.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Natività. Fiamingo della fine del 1400» ed è visibile nella foto Alinari della galleria: è accanto al *Riposo* rubensiano e alla *Madonna con Bambino* che il senatore presenta come opera di Botticelli (n. 112).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 29, Alinari n. 19905).

Due fotografie Alinari si conservano a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album e una nella cartella 'Fotografie di viaggio'. Sul retro della seconda, si trova una scritta a matita del collezionista: «N° 111 Cat. C. Enghelbrechtsen. E. Durand-Gréville attribuisce questo trittico ad uno artista di sua coniazione che chiama *le Maitre des Adorations*. Vedi il suo articolo nella rivista "Les Arts Anciens de Flandre" tomo 2° fasc 4° pag. 186. e nel quale è riprodotta assai mediocrementemente la fotografia del presente quadro». La riproduzione del dipinto Bordonaro (Durand-Gréville, 1906, tav. s. n. a p. 186) figura nella stessa pagina con il trittico con un'Adorazione dei Magi di Brera e il gruppo di Durand-Gréville si compone esclusivamente di trittici, cinque e tutti con un'Adorazione dei Magi al centro. Fa eccezione quello Bordonaro, citato per primo nella serie: ha al centro ha un'Adorazione dei pastori. Il primo è conservato al «Musée du Municipio» di Genova, identico per iconografia dei laterali al trittico Bordonaro; il secondo al Musée des Beaux-Arts di Bruxelles (inv. 578 «catalogue Wauters, attribué au « pseudo-Bles»), con la Natività e la Fuga in Egitto negli sportelli laterali; il terzo al Musée des Beaux-Arts di Lille (inv. 1003), ai lati l'Annunciazione e la Strage degli innocenti; il quarto, ancora a Lille (inv. 578). Altri dipinti, con un lieve grado di incertezza, vengono avvicinati al corpus dallo «scrittore» – così lo definisce il senatore: e dall'epiteto traspare un certo discredito (Durand-Gréville, 1906, p. 186).

In un intervento di pochi anni successivo, Durand-Gréville restringe a tre opere il corpus del suo anonimo – il trittico genovese, che vede nella terza sala di Palazzo Bianco, con antica attribuzione a Quentin Metsys; il trittico Bordonaro e quello del museo di Bruxelles – perciò ora lo denomina « le Maître des trois Adorations » (Durand-Gréville, 1903).

Sono corpora che hanno vita breve, quelli di Durand-Gréville: il primo colpo arriva con l'articolo di Wilhelm Valentiner, che raggruppa materiali per due maestri di suo conio, il 'Maestro dell'Adorazione di Utrecht' e il 'Maestro del Trittico di Dresda', seguaci di Bertrand van Orley (Valentiner, 1905). Al primo, per esempio, Valentiner assegna il trittico di Bruxelles n. 578 (p. 254, n. 3), ma al secondo il trittico di Palazzo Bianco a Genova (p. 260, n. 3). Il dipinto Bordonaro è inserito in un *addendum*: sebbene non sia specificata la collezione, il riconoscimento è agevole: «Inzwischen ist mir noch je ein Werk des einen und des anderen Künstlers bekannt geworden. Das eine nur durch eine Photographie. Es ist ein Triptychon in Palermo, welches in der Mitte eine

Anbeutung des Kindes durch Maria und Engel, links eine Verkündigung, rechts die Madonna mit dem Kind an der Brust in einer Landschaft zieht. Den besprochenen Werken des Meisters des Dresdener Triptychons wäre es als Nr. 10 anzufügen» (Valentiner, 1905, p. 262). È probabile che Valentiner abbia visto la fotografia nel fascicolo de 'Les Arts anciens de Flandre', sebbene il contributo di Durand-Gréville non sia citato.

Ma anche le conclusioni di Valentiner si sfarinano al cospetto dello studio rivoluzionario di Max J. Friedländer, che riunendo la produzione di cinque distinti pittori arriva a caratterizzare una corrente stilistica finora confusa sotto il nome-*passepartout* di Henri met de Bles: i manieristi di Anversa del 1520 (M. J. Friedländer, *Die Antwerpener Manieristen von 1520*, in 'Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen', XXXVI, 1915, pp. 65-91; e sul quale è bene rileggere una noterella di Roberto Longhi: «ma il Friedländer ha torto nel credere che le forme torte e ricercate dei manieristi d'Anversa siano indipendenti dal sud e perciò schiettamente nazionali», nel bollettino bibliografico de 'L'arte', XX, 1917, p. 176). Il gruppo dell'*Adorazione dei Magi* di Dresda, sulla quale faceva perno Valentiner per il suo maestro, rientra *grosso modo* nel quinto *corpus*, quello del 'Maestro del 1518', ma il dipinto Bordonaro non è menzionato da Friedländer (pp. 81-84, in part. p. 84, nn. 70 a-f), né lo sarà nelle pagine del volume della *Altniederländische Malerei* che riprendono l'articolo.

La foto Alinari del dipinto è pubblicata a piena pagina da Maurel (1911, fig. a p. 157). All'opera, attribuita a Cornelis Enghelbrechten, è anche dedicato un pensiero decadente, privo di fondamento filologico ma non di senso storico: i siciliani del Quattrocento avrebbero amato dipinti fiamminghi di questo genere (pp. 185-185; il testo di Maurel è trascritto nel saggio a p. 208).

Un'incisione al tratto del dipinto è quindi pubblicata da Reinach (IV, 1918, p. 82, n. 1). La didascalia recita: «Coll. Bordonaro à Palerme. Ecole d'Anvers vers 1500. La Nativité. A g., l'Annonciation; à dr., la Vierge allaitant l'Enfant en Egypte».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato della scuola di Cornelis Enghelbrechtsen. Si notano «varie piccoli lesioni e mancanze di colore».

Nel 1960, una nuova fotografia del dipinto è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio, nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane: è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché B184718). Tuttavia, al momento della pubblicazione, il dipinto non viene inserito nel repertorio di Carandente (1968). Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Amadeo [sic] Chiaramonte Bordonaro». Il numero di inventario indicato (153) e le misure corrispondono rispettivamente a quelli del catalogo di Sestieri. Non è fornita alcuna specificazione per quanto riguarda l'attribuzione: «artiste inconnu».

Il dipinto è riprodotto e commentato da Licia Collobi Ragghianti nel suo catalogo dei dipinti fiamminghi in Italia (Collobi Ragghianti, 1990, n. 381, pp. 194-195, fig. a p. 196). È uno dei dipinti Bordonaro sul quale la studiosa prende posizione in maniera più decisa, forse anche in mancanza di un avviso di Carandente. L'unico riferimento bibliografico è infatti a Durand-Gréville, ma il rapporto con il trittico di Bruxelles è «improprio, anche iconograficamente» per la studiosa. Le misure sono riportate per la prima volta, sebbene senza ulteriori specificazioni: «cm 105 x 80; 105 x 34». L'attribuzione è a Pieter Coeck, con un dubbio in direzione del 'Maestro delle mezze figure', che la Ragghianti sostanzia così: «Il *Trittico* Chiaromonte mi sembra, più che a Cornelis od allo stesso Coeck, vicino al Maestro delle mezze figure femminili, del quale si conoscono altri riferimenti all'iconologia ed ai moduli del manierismo d'Anversa (Strasburgo, Norimberga, Bode Museum a Berlino Est)». I confronti proposti per il dialogo con Pieter Coeck sono l'*Adorazione del Bambino* del Museo di Varsavia (inv. 184809) e i trittici di Palazzo Bianco e di Brera.

Al cospetto dell'inserimento nella vivace vicenda critica di inizio Novecento, quando i manieristi di Anversa erano all'apice della loro riscoperta e fortuna, l'oblio nel quale è destinato a cadere un dipinto del genere dopo la seconda metà del Novecento sembra irreversibile. In più, la mediocre qualità dell'opera non incoraggia a proseguire le ricerche, che si colloca agevolmente nel mondo anversano verso il 1530-40. Si può solamente notare, anche in questo caso (cfr. n. 109), come la provenienza dalla collezione palermitana di Santoro Di Cesare autorizzi a ipotizzare una pertinenza al contesto dei fiamminghi in Sicilia *ab antiquo*.

112.

Jacopo del Sellaio Sec XV

*piuttosto opera giovanile di Botticelli allievo di Filippo Lippi*⁷⁵³

[Opera giovanile di Botticelli sotto l'influsso di Filippo Lippi Sec XV]

*[già attribuito a Jacopo del Sellaio]*⁷⁵⁴

Madonna con bambino sulle ginocchia

(£ 500)

tav. 76 x 43

[Galleria grande muro nord 2° fila da sotto accanto al camino a sinistra]

*Firenze 1892 da Ciampolini prov[enien]te da Casa M[arche]se Franzoni di Genova
ove in una guida era attribuita a Filippo Lippi. Berenson la crede di Jacopo del
Sellaio.*

*[Nota] Ritengo il N° 112 sia opera giovanile di Botticelli sotto l'influenza del suo
maestro Filippo Lippi. Vedi Gazette des Beaux-Arts fasc. Luglio 1907 pag^a 5. Articolo
di A. Venturi in cui riproduce ed illustra la Madonna del Sig. Féral di Parigi con la
quale la mia ha molta somiglianza.*

Palermo, casa di Giuseppe Chiamonte Bordonaro (lo ha visto Andrea?)

Provenienza: Genova, collezione dei marchesi Franzoni; Firenze, acquistata tramite Vincenzo Ciampolini nel 1892.

Bibliografia: Reinach, III, 1910;

Per alcune considerazioni sui Franzoni, si può vedere il capitoletto *Acquisti dalla «Casa» del marchese Franzoni di Genova, tramite Vincenzo Ciampolini*. Non è facile risalire alla guida di Genova consultata dal senatore dove la sua *Madonna* «era attribuita a Filippo Lippi».

Figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Madonna e Bambino. Scuola fiorentina 1400»; a margine il senatore ha anche scritto «Jacopo del Sellaio», il riferimento berensoniano. È visibile sia nella foto Alinari della galleria sia, in modo particolarmente nitido, nella foto Incorpora: è esposto in secondo ordine, alla sinistra del camino.

⁷⁵³ A matita.

⁷⁵⁴ A matita.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 30, Alinari n. 19939). La prima menzione del dipinto si trova nella lista di 'Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri', del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Madonna e bambino accanto al Camino della Galleria comprato da Ciampolini proveniente da Genova»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «di Jacopo del Sellaio». Nel foglio si trovano dei riferimenti bibliografici dove il senatore può reperire notizie sul pittore.

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, il dipinto è ricordato in un foglietto che comprende le due opere di Jacopo del Sellaio in collezione: la presente e il tondo n. 62. È la «Madonna with Child blessing». Al contrario della compagna, l'opera non viene però accompagnata dalla scritta «listed», ma da una X blu: non comparirà negli indici.

Due fotografie Alinari si conservano a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album e una nella cartella 'Fotografie di viaggio'. Sul retro della seconda, si trova una nota a matita del collezionista, evidentemente successiva alla visita di Berenson: «Questa attribuzione data dal Berenson non mi pare molto attendibile se si confronta il presente col quadro della nascita che dai critici tedeschi è stato ritenuto per Jacopo del Sellaio e riprodotto.

Ritengo piuttosto sia questa un'opera di Botticelli della prima maniera quando era sotto l'influenza del suo maestro fra Filippo Lippi. Vi Gazette des Beaux Arts fasc. lug. 1907 – 49° anno – 3^{ème} période tomo 38° pag. 5 *Une Oeuvre inconnue de Botticelli* di A. Venturi in cui riproduce e descrive la Madonna appartenuta al Sig[nor] Féral di Parigi colla quale la mia ha molte somiglianze. Questo quadro proveniente dalla Casa del Marchese Franzoni di Genova era segnato nella guida di quella città come opera di Filippo Lippi».

Dunque il senatore dissente da Berenson in primo luogo perché si accorge di una differenza fra questa *Madonna* e il «quadro della nascita», cioè l'*Adorazione del Bambino* (n. 62) che i «critici tedeschi», cioè Hans Mackowsky, ritengono di Jacopo del Sellaio (il riferimento è all'articolo sul 'Jahrbuch' del '99, cfr. scheda n. 62). In seguito, arriva la pubblicazione venturiana citata dal senatore (in 'Gazette des Beaux-Arts', 49, XXXVIII, 1907, pp. 5-11), dove – ancora *contra Berenson* – una nuova *Madonna con Bambino* parigina, di proprietà Féral, viene proposta come autografo di Botticelli (poi acquistata nel 1954 dall'Art Institute di Chicago, inv. 54.283). La proposta produce negli studi una ridda di posizioni: chi mantiene l'opinione di Berenson, secondo cui il dipinto originale sarebbe da riconoscere nel dipinto della collezione Austen (oggi Los Angeles, Norton Simon Foundation, inv. F.65.1.8.P) e chi aderisce alla proposta del Venturi (per un consuntivo bibliografico, cfr. R. Lightbown, *Botticelli* cit., p. 17, figg. A12-13). Le «molte somiglianze» notate dal senatore con il dipinto Féral ora a Chicago sono però di ordine prettamente tipologico: corrispondono solamente i sistemi di aperture con affacci sulla campagna o le squadrature della testa della Madonna.

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 385, n. 1). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Jacopo del Sellaio (Berenson). Vierge et Enfant». La foto Alinari del dipinto è pubblicata da André Maurel, con indicazioni di poco conto in questo testo di carattere generale (Maurel 1911, fig. a p. 170).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di Francesco Botticini. Sono rese note le misure (0,76 x 0,43 cm) e si informa di una «cornice dorata recentemente».

Non è privo di senso questo avvicinamento dell'antiquario romano, che andrà accolto con sospetto a causa delle condizioni di conservazione dell'opera – che non conosco dal vero – ma sembra sia andata incontro a numerose ridipinture. Il volto della Vergine, in particolare, si può confrontare con quello del medesimo personaggio nelle ante con un'*Annunciazione* nel Museo della Collegiata di Empoli.

113.

*Lanfranco Giovanni (1681 – 1747)*⁷⁵⁵

Gesù nell'orto

(£ 31.50)

tela 39 x 50

[Galleria grande muro nord 1° fila primo]

*Roma 1888. Vend[ita] Scalambrini esisteva nella Galleria Torlonia messa in parte in vendita nel dell'antiquario*⁷⁵⁶ *in via Babuino*⁷⁵⁷

Il dipinto si può identificare nel lot. 566 della vendita Scalambrini, che si tiene a Roma nel 1888, fra 20 febbraio e 3 marzo. Nel catalogo della vendita il dipinto è presentato come «Orazione nell'orto; quadro di bel disegno e robusto colorito. (Proveniente dalla Galleria Torlonia). Cornice dorata, tela alta m. 0,38 - 0,49», senza specificazione riguardo all'attribuzione (*Catalogo della collezione Scalambrini di Roma. Antichità greche e romane* cit., p. 566).

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Gesù nell'Orto. Scuola Parmense» ma è fuori campo nella foto Alinari della galleria: è il primo dipinto, da sinistra, a esser esposto nel primo ordine, sotto il *San Girolamo* di Bartolomeo di Giovanni (n. 108).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di scuola bolognese della seconda metà del Seicento.

114.

Mazzolini da Ferrara (1481 – 1530 ?)

Resurrezione di Gesù Cristo

(£ 105)

tav. 37 x 28

[Galleria grande muro nord 1° fila]

Roma 1888 Vend[i]ta Antiquario Gius[eppe] Scalambrini

Il dipinto si può identificare nel lotto 1247 della vendita Scalambrini, che si tiene a Roma nel 1888, fra 20 febbraio e 3 marzo. Nel catalogo della vendita il dipinto è presentato come «Resurrezione di Gesù Cristo; quadro ad olio di grande finezza di esecuzione e bel colorito; d'ignoto ma valente pittore del principio del 1500. Cornice nera ed oro, e con iscrizione, tavola alta m. 0,37 - 0,27» (*Catalogo della collezione Scalambrini di Roma. Antichità greche e romane* cit., p. 122).

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Mazzolini» ma è fuori campo nella foto Alinari della galleria: si vede solo una minima parte della cornice.

⁷⁵⁵ Cancellato, a penna: «Carlo Dolci ?». Le date degli estremi biografici sono state corrette a penna, nel passaggio di attribuzione da Dolci a Lanfranco.

⁷⁵⁶ A matita.

⁷⁵⁷ A matita.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di «scuola fiamminga», della «seconda metà del Sec. XVI».

Nel 1960, due fotografie del dipinto – con e senza cornice – sono eseguite per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio. Scattate nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane, è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119462-A119463). Tuttavia, al momento della pubblicazione, anche per i limiti cronologici che si propone il repertorio, la fotografia non è pubblicata (Carandente 1968). Nella prima scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Gabriele Chiaramonte Bordonaro». Per quanto riguarda l'attribuzione, non si va oltre un generico «Fiandre, 1501 – 1600». Nella seconda, si trascrive correttamente l'iscrizione della cornice: «RESVRREXIT DOMINUS VERE ALLELVYA CRISTVS NOBIS REX MISERERE ALLA» e si restringe l'arco cronologico alla seconda metà del Cinquecento.

Il dipinto, di qualità non eccelsa, si può effettivamente collocare nel solco della pittura fiamminga, interessata tuttavia a rappresentare il mondo romano con prestiti intelligenti dalle decorazioni antichizzanti. Lo attestano gli elmi e i calzari dei soldati o la lastra del sepolcro di questo piccolo dipinto, dove un Cristo immerso in una mandorla cangiante è attorniato da due angioletti che sembrerebbero posticci. Proprio sul piano cromatico l'opera guadagna terreno: dai toni rosati delle veste agli accordi, semplici ma giusti, con i verdi chiari e i gialli accesi.

115.

Scuola Fiaminga Sec. XVI

Una battaglia

*Assalonne impigliato nei capelli*⁷⁵⁸

(£ 300)

tav. 42 x 59

[Galleria grande muro nord 3° della prima fila da sotto]

Napoli 1888 dal Cav. Cannavena

Il dipinto sembra da identificare in quello esposto sotto la *Madonna con Bambino* che il senatore cataloga come Botticelli (n. 112). Figura infatti nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria come «Battaglia. Fiamingo» ed è visibile sia nella foto Alinari della galleria sia in quella Incorpora: è nel primo ordine, accanto al camino. Al posto che dovrebbe possedere seguendo l'ordine del catalogo, si trova invece la copia dalle *Tre figlie di Palma il Vecchio* (n. 247). Ma è difficile dire di più sul dipinto con questi soli elementi visivi a disposizione.

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 42), il dipinto è considerato di «romanista fiammingo» della «fine del Sec. XVI». Il soggetto è mutato in una più convenzionale «Morte di Assalonne».

[p. 12]

116.

Scuola olandese Sec. XVII

⁷⁵⁸ A matita.

[Craesbech⁷⁵⁹ Sec. XVI]
Vecchio che guarda un quadro con pittore dietro
(£ 300)

[Galleria grande muro nord prima fila 4°]

Firenze 1891 da Pietro Bargioni

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Fiamingo». L'identificazione è garantita dalla nota del catalogo manoscritto A: «prima fila 4°», che corrisponde anche nella foto Alinari: esposto accanto alle *Tre figlie di Palma il Vecchio* (n. 247) e al numero successivo.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Joost Craesbeeck. Si notano «vari piccoli guasti». Sono rese note le misure: «0,36 x 0,30 cm».

117.
Van Baalen e Brueghel Sec. XVII
Ninfe che si bagnano
(£ 350)
rame 26 x 35

[Galleria grande muro nord prima fila 5°]
[Galleria grande muro ovest (accanto alla porta)]⁷⁶⁰

Amsterdam 1888 da Goudstikker e Morpurgo negoz[ian]ti

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Van Balen». È visibile anche nella foto Alinari: entro una fastosa cornice antica, è esposto proprio sotto il *Riposo* di Rubens e accanto ai numeri precedenti e successivo.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è assegnato a Hendrik van Balen. Tuttavia, non si può aggiungere molto a queste scarse note, salvo notare la relativa importanza del dipinto, in termini di prezzo, stima e allestimento, rispetto alle logiche della collezione.

118.
Aleni Tommaso detto il Fadino sec. XVI
Madonna con Bambino
(£ 310)
tav. 33 x 41

Firenze 1894 dal Pittore inglese Spenser Stanhope⁷⁶¹ che l'attribuiva a Ghirlandajo.
Il Berenson lo dice dell'Aleni. Potrebbe essere di Cesare Tamaroccio che fioriva nel

⁷⁵⁹ A matita.

⁷⁶⁰ Cancellato, a matita.

⁷⁶¹ A matita.

1505 somigliante ad un quadretto di Mantegna con bambino sulle ginocchia nella Gall[eri]a Borghese (N° 34)

Per una nota sulla provenienza, cfr. *Firenze: un dipinto lombardo di proprietà di Spencer Stanhope*.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Ghirlandajo?». È visibile anche nella foto Alinari: ancora sotto il *Riposo* rubensiano e fra i numeri precedente e successivo.

L'attribuzione è merito di Bernard Berenson, il cui parere è registrato il 24 ottobre 1897 dal collezionista. In precedenza l'opera veniva assegnata a «Ghirlandajo» e il collezionista specifica che si trova «sotto cristallo». Dopo l'avviso berensoniano, arriva la scritta, sull'Aleni: «non trovato nei dizionari», ma in seguito vengono fuori le fonti della sua biblioteca («vedi Grasselli pag. 16 – Zaist 1° vol. p. 102»), che erudiscono il collezionista sull'identità del pittore «da Cremona» che «Fiori verso il 1515».

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, si trova un'informazione preziosa, tanto più che rimane l'unica in mio possesso sul dipinto: «Tommaso Aleni. Madonna. Close to Francia». Il dipinto non figura nelle liste: il foglietto non reca nessuna scritta in proposito.

119.

Botticini Raffaele 1477 – 1520

Due Santi Vescovi

(£ 250)

tav. 33 x 34

*[Galleria grande muro nord 1° fila da sotto n° 7]
[est accanto fin[estra] a d[estra]]⁷⁶²*

Firenze 1891 da Bargioni Pietro che l'attribuiva al Graffioni⁷⁶³. Del Botticini cui l'attribuisce Berenson non trovo finora notizie nei dizionari. Lo trovo in Cavalcaselle vol. VII pag. 124

Bibliografia: *Florentine* 1900; *Florentine* 1909; Van Marle, XIII, 1931.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria, ancora con l'antico riferimento antiquariale: «Graffioni». È visibile anche nella foto Alinari: al primo ordine, sotto il trittico fiammingo (n. 111) e fra i numeri precedente e successivo.

L'attribuzione è merito di Berenson, il cui parere è registrato il 24 ottobre 1897 dal collezionista. In precedenza i «Due Santi» godevano quindi di un'attribuzione a «Il Graffioni». Il nuovo parere è accompagnato dalla scarsità di informazioni sul nome di Botticini: «non trovo in alcun dizionario» (lista), «non trovo finora notizie nei dizionari» (nota in catalogo). Concorda sull'attribuzione anche Charles Loeser. Il collezionista chiederà quindi informazioni a Berenson nel novembre del '97 su «Raffaele Botticini», in quanto «non citato dal Bryan», ma «lo trova in Cavalcaselle». L'edizione che consulta è quella Le Monnier: fanno fede la citazione della pagina in nota e il ritrovamento dei volumi

⁷⁶² Cancellato, a matita.

⁷⁶³ Cancellato, a penna: «Ghirlandajo».

nella biblioteca Bordonaro. Forse è dovuto a una svista il reperimento della vicenda del solo Raffaello Botticini, trattato da Crowe e Cavalcaselle proprio alle pagine indicate dal senatore (G. B. Cavalcaselle – J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1896, VII, pp. 124-130), mentre dimentica di consultare la parte relativa al padre, Francesco (pp. 121-124).

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, il dipinto figura come opera di «Botticini». I santi sono correttamente identificati: «SS. Nicholas and Roch» e c'è anche spazio per un apprezzamento: «small but good». In un primo momento, segnato con una X, il dipinto figura negli indici. Un cambio avviene con le due scritte successive – «don't list» e «no photo»: il dipinto compare come opera di Francesco Botticini, non di Raffaello, a partire dalla seconda edizione degli indici (*Florentine* 1900, p. 109). Il dipinto ricompare nelle edizioni successive dei *Florentine Painters* (*Florentine* 1909, p. 120).

Raymond Van Marle (XIII, 1931, p. 416, nota 1) aggiunge alla lista di dipinti di Botticini che «might still be cited»: «Palermo, Chiaramonte Bordonaro coll., SS. Nicholas and Roch».

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è attribuito a Francesco Botticini: in bibliografia, è menzionato Van Marle ma non Berenson.

120.

Scuola del Parmigiano [Sec. XVI]

Madonna e bambino

(£ 100)

tela 37 x 29

[Galleria grande muro nord 1° fila n° 8]

Firenze 1887 da

Esiste simile nella galleria Corsini a Firenze ed altro

a

Il dipinto è incluso nella campagna fotografica 'Fiorenza', come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*). Nel retro della foto conservata a villa Chiaramonte Bordonaro – unico elemento di analisi del dipinto in questione – si trova una scritta che fugge ogni dubbio riguardo all'identificazione: «Cat. 120. Scuola Parmigianino di cui uno simile nella Galleria Corsini a Firenze».

Non figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria, né nella foto Alinari: al suo posto (l'ottavo della prima fila) troviamo i *Due Apostoli* attribuiti a Giandomenico Tiepolo (n. 127). La sostituzione dovette avvenire alla fine del '97, se già a gennaio del '98, quando il senatore inizia a redigere il suo catalogo, il dipinto si trova in galleria.

Il dipinto «simile nella galleria Corsini a Firenze» è la «Madonna col bambino Gesù» con misure sostanzialmente identiche (36 x 26 cm), che figura al n. 102 del catalogo della galleria compilato dallo scultore Ulderigo Medici (U. Medici, *Catalogo della galleria dei Principi Corsini in Firenze*, Firenze, Mariani, 1880, p. 31).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di scuola emiliana del Cinquecento.

È in realtà più preciso il primo movimento storico-artistico del senatore, che si può oggi raffinare, al netto della perdita di informazione sulla *Madonna Corsini* da lui citata: la *Madonna della rosa* Bordonaro deriva dalla *Madonna con Bambino e San Bruno* della Alte Pinakothek di Monaco (inv. 5289, di dimensioni ancora più piccole: 27,3 x 21,6 cm), considerata generalmente di Girolamo Mazzola Bedoli (*Alte Pinakothek München. Katalog V. Italienische Malerei*, München, Bruckmann, 1975, fig. 68, pp. 25-26), ma da restituire a Parmigianino. Il gruppo centrale del dipinto Bordonaro riprende fedelmente la tela di Monaco. Sono note altre due copie, di misure assai simili al dipinto Bordonaro: una, anch'essa priva del San Bruno, un tempo nella galleria di Sanssouci e oggi dispersa (inv. 17682, ma con notevoli varianti e di cultura più classicista, cfr. *Die Bildergalerie in Sanssouci. Bauwerk, Sammlung und Restaurierung. Festschrift zur Wiedereröffnung 1996*, Milano, Skira, 1996, n. 140, p. 234) e un'altra, di bassa qualità e ulteriormente variata, nel Musée di Dijon (37,5 x 29,2 cm, M. Guillaume, *Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Peintures italiennes*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1980, n. 78, p. 51). La composizione di questa *Madonna della rosa* fu anche incisa da un anonimo intagliatore della bottega dei Sadeler, che vedeva un dipinto nella collezione Giusti di Verona (cfr. M. Mussini, in *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, 29 marzo – 27 settembre 2003) a cura di M. Mussini – G. M. De Rubeis, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2003, n. 440, pp. 209-210). Nell'incisione però, è assente la corona di perle che adorna i capelli della Madonna, mentre si ritrova invece nei dipinti di Monaco e di Palermo.

In definitiva, la *Madonna* Bordonaro va considerata un tassello importante nella ricostruzione di questa composizione parmigianinesca. È verosimile che il dipinto di Monaco sia l'originale da cui Girolamo Mazzola Bedoli abbia desunto la sua versione indipendente, priva del San Bruno e di dimensioni maggiori. E non è arrischiato vedere nel dipinto Bordonaro, in mancanza di candidati che lo scalzino, un originale del 'cugino' parmigiano: si inserisce comodamente fra le sue opere giovanili. I confronti più stringenti si possono tentare con la *Madonna con Bambino in un paesaggio* del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.) e con il *Gesù Bambino e San Giovannino* del Los Angeles County Art Museum (entrambi riprodotti da M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli 1500 – 1569*, Firenze, Cantini, 1997, nn. 11-12, pp. 46-47, 120). Con il secondo in particolare, il dipinto palermitano ha in comune la stesura della vegetazione e l'espressione serena del San Giovannino: per la testa sembra sia stato utilizzato lo stesso disegno, individuato a suo tempo da Arthur Popham nella Royal Collection di Windsor (inv. 2032, 64 mm), che lo credeva preparatorio al dipinto di Monaco (A. Popham, *The Drawings of Mazzola Bedoli*, in 'Master Drawings', II, 3, 1964, pp. 243-267, in part. p. 266). Anche il disegno di Windsor, certamente di Mazzola Bedoli (vedi anche M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli* cit., n. 136, p. 210, fig. a p. 212), potrebbe invece collocarsi a stretta vicinanza con il dipinto Bordonaro.

121.

Brauwer Adriano (1608 – 1638)

Ubriaco (firmato)

(£ 300)

tav. 37 x 29

[Galleria grande muro nord 1° fila da sotto n° 9]

[galleria piccola muro ovest 2° fila a d. porta]⁷⁶⁴

Amsterdam da Goudstikker e Morpurgo Neg[ozian]ti nel 1888

⁷⁶⁴ Cancellato, a matita.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria: «Brouwer». È visibile anche nella foto Alinari: al primo ordine, sotto il trittico fiammingo (n. 111), fra la battaglia fiamminga (n. 115) e i *Due Apostoli* attribuiti a Tiepolo (n. 127). Si intravede solo il personaggio principale, al centro del dipinto, in una posa sbilenca.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Brouwer e in basso nota «l'iniziale B».

122.

Scuola Veneta [sec XVI]

Donna seduta e due bambini in campagna

(£ 150)

tav. 36 x 45

[Galleria grande muro nord 1° fila da sotto n°10]

[galleria piccola muro sud sopra mobile stampe 2° fila da sotto a d. porta]⁷⁶⁵

[Sala Piatti Moreschi muro ovest]⁷⁶⁶

Torino 1894 da G Brocchi che lo ritiene un Tiziano. Certo è di mano maestra.

Il dipinto è fotografato da Lisa Bordonaro, come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie». Nel retro di questa foto, è formulata l'attribuzione a «Paris Bordone?». Non figura nello schizzo di allestimento della parete nord della galleria, né nella foto Alinari: al suo posto (il decimo della prima fila) figura la *Battaglia fiamminga* da identificare nel n. 115.

È del tutto improbabile – ma nemmeno confermata dal prezzo modesto di acquisto dell'opera (150 lire) – l'attribuzione a Tiziano che formula il venditore torinese Brocchi e che il collezionista riporta in catalogo. Ma anche la prosecuzione della nota («Certo è di mano maestra») è rivelatrice di un'eccessiva considerazione del dipinto da parte del senatore.

Il dipinto mantiene una certa fortuna nelle logiche espositive della collezione: esposto in galleria dal '98, l'inventario A registra il passaggio alla piccola galleria, che non implica un declassamento. Sestieri (1950, pp. 68-69), che vede il dipinto nella sala dei piatti ispano-moreschi, lo considera di un «Seguace di Paris Bordone» e insiste sulla prudente iconografia tradizionale: «Figura di donna e due bambini su sfondo di campagna».

È di certo sensato l'accostamento alla pittura di Bordone, così aperta sugli orizzonti di natura, ma in ragione della qualità davvero modesta dell'opera, sembra più logico che rientri nel novero di quegli anonimi, che poco recepirono dei grandi cambiamenti storici ai quali si trovarono ad assistere. Il bambino sulla destra sta strozzando un serpente: sembrerebbe da identificare in Ercole fanciullo.

Parete Ovest

123.

Scuola Fiamminga XVII

⁷⁶⁵ Cancellato, a matita.

⁷⁶⁶ Cancellato, a matita.

Barbiere
(£ 250)
[tav. 26 x 35]

Amsterdam 1888 da Goudstikker e Morpurgo Neg[ozian]ti

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete ovest. Come «Barbiere. Fiamingo», è esposto nel primo ordine, in prima posizione leggendo la parete da destra.

Alla morte del collezionista, è uno dei cinquantacinque dipinti passati in eredità alla figlia Antonietta Chiaramonte Bordonaro, duchessa di Pratameno: lascia perciò la villa alle Croci nel 1922 e, come tutti i dipinti di questo nucleo, non figura nell'inventario A. È uno degli otto dipinti che passa in vendita a Roma, presso la casa d'aste Finarte, il 7 e l'8 maggio 1974 (n. 86, vedi *La vendita Finarte*), con un'attribuzione a David Teniers il Giovane. Grazie alle annotazioni del banditore nell'esemplare del catalogo, conservato a casa di Giovanni Agosti, sappiamo che il dipinto non viene venduto.

Ambientato in un interno vagamente sordido, il paziente è operato da un ceffo con capelli lunghi e berretto, di cui a mala pena si intravede il volto. Nell'ombra, è un'altra figura che scruta quanto accade. Il dipinto si può inserire fra le derivazioni dalla pittura di Teniers, sempre moraleggiante e accattivante, in termini di atmosfere di osterie e di inaspettato.

124.
Boudewyns Adrien Francois & Pierre Bout (1644 – 17...) [Sec XVII]
Paese con figure
(£ 325)
[Tav. 31 x 45]

[Galleria grande muro ovest a sinistra entrando 1° fila da sotto]

Amsterdam 1888 da Goudstikker e Morpurgo. Il paese è di Boudewyns e le figure di Bout

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete ovest. Come «Paese. Bout e Boudewyns», è esposto nel primo ordine, in seconda posizione leggendo la parete da destra. Il *pendant* (n. 125) è esposto dopo l'*Interno di chiesa* attribuito a van Bassen (n. 126).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è confermato al solo Boudewyns: si tratta di un «paesaggio con marina e viandanti», come il suo *pendant* (n. 125).

125
Detti
Altro simile
(£ 325)
tav. 26 x 35

[a sinistra entrando 1° fila da sotto]

id. id. id.

[p. 13]

126.

B. Van Bassin o Bassen (firmato) 1625 Sec. XVII

Interno di chiesa

(£ 200)

tav. 34 x 47

[1° fila da sotto n° 8 a sinistra entrando]

Amsterdam 1888 da Goudstikker e Morpurgo Neg[ozian]ti

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete ovest. Come «Interno Chiesa. B. V. Bassin», è esposto nel primo ordine al centro, fra i due *Paesi* attribuiti a Bout e Boudewyns (nn. 124-125).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato autografo in virtù di una firma, «in una targa applicata sopra un pilastro a sinistra: B. V. BASSEN». Si è persa un'informazione rispetto al catalogo del senatore: la data 1625.

127.

Tiepolo Giov[anni] Battista (1692 – 1770)

Due Apostoli

(£ 300)

tela 30 x 40

[1° a sinistra entrando]

[muro nord]⁷⁶⁷

[muro ovest 1° fila n° 3]⁷⁶⁸

Venezia 1895 da Consiglio Richetti

Bibliografia: G. Fiocco, *Aggiunte di Francesco Maria Tassis alla guida di Venezia di Anton Maria Zanetti*, in «Rivista di Venezia», V, 1927, pp. 141-174.

Il dipinto figura nello schizzo di allestimento della parete nord ed è visibile nella foto Alinari. Esposto sotto il trittico fiammingo con la *Natività* (n. 111) e accanto ai due *Santi* di Botticini (n. 119) e l'*Ubriaco* di Brouwer (n. 121), occupava il posto che nel catalogo spetta alla *Madonna con Bambino* parmigianinesca (n. 120). L'allestimento viene ritoccato già nel '98, al momento della stesura del catalogo del senatore. Il dipinto rimane in galleria, ma passa nella parete ovest: esposto sempre nel primo ordine, è ora accanto alla porta che dà accesso alla libreria.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 31, Alinari n. 19942).

⁷⁶⁷ Cancellato, a matita.

⁷⁶⁸ Cancellato, a matita.

Nel 1927, la foto Alinari del dipinto è pubblicata da Giuseppe Fiocco come «bozzetto per il soffitto della scuola dei Carmini a Venezia», opera di Giustino Menescardi. Lo studioso conosce la firma, falsa, di Giovan Battista Tiepolo, ma non è entusiasta del pittore, che trova «ligio, per quanto può, con la sua grave maniera e con il suo torbido colore, al Tiepolo ancora non dimentico del Piazzetta» (Fiocco, 1927, p. 153, figg. 15-16). Una fotografia Alinari si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, fra quelle donate da Heinrich Bodmer nel 1927 (Mal. Barock. 36182). Una scritta a matita riporta la posizione di Fiocco: «G. Menescardi. Cfr. Fiocco, Riv. di Venezia 1927, V, 155. Skizze zur Decke der Scuola der Carmini'. È barrata la didascalia Alinari: «(Giov. Batt. Tiepolo)».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato una derivazione da Giovan Battista Tiepolo. Manca un rimando all'articolo di Fiocco del 1927. La firma è «da considerarsi apocrifa».

Il personaggio di sinistra del dipinto Bordonaro è identico al Geremia del soffitto, entro un ovale, che si trova nell'angolo compreso fra le pareti che dividono con la Sala Superiore e la Sala dell'Archivio. Il personaggio di destra del bozzetto Bordonaro va invece legato al San Matteo, che compare entro l'ovale centrale del lato della sala dove sono le finestre. È identico il profilo del vecchio, che esorta accalorato alla contemplazione della Scrittura. Solamente che nel dipinto Bordonaro il personaggio ha in mano una tavola – il che lascia propendere, senza troppe esitazioni, per un'identificazione con un profeta – mentre nel soffitto è un libro. Oltre all'assenza del toro, il profeta Bordonaro si differenzia dal San Matteo del Carmine per la gamba sinistra scoperta e perché siede su un cornicione angolare, simile a quelli in cui siedono gli altri profeti nel soffitto.

La commissione della decorazione della Scuola del Carmine, eseguita in collaborazione con Gaetano Zompini, è ben documentata: sono quindi noti i pagamenti al Menescardi fra il 1751 e il 1753 (L. Mocci, *Menescardi Giustino, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2009, pp. 458-461, in part. p. 459).

128.

Scuola fiamminga ? Sec. XVII
*(ritiengolo di Giulio Romano)*⁷⁶⁹

Martirio di San Lorenzo
(£ 600)

[Galleria grande muro ovest accanto alla Deposizione di Holbein]

Roma 1896 da Sangiorgi proveniente dalla Cassa di Risparmio di Genova ove passava per Rubens, e poi alla vendita non so con qual fondamento si attribuì a scuola napoletana del sec[olo] XVII

Il dipinto e il suo *pendant* sono identificabili nel catalogo della vendita delle opere della Cassa di Risparmio di Genova: si tratta del n. 94: «Le martyre de Saint Laurent. Large composition où se meuvent une quantité de figures. Fond de ruines d'architecture. Dans le haut le Christ entouré d'anges dont un porte la palme. Bois. Cadre doré et sculpté. 0.74 x 0.36» (*Galerie Sangiorgi* cit., 1895, p. 20, n. 94), e la menzione del numero successivo è calcata su questo, incluse le dimensioni.

⁷⁶⁹ A matita

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista 'Fiorenza' del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 17). Il *pendant* invece, rappresentante il *Martirio di Santo Stefano* (n. 130, tutte le indicazioni su questo dipinto sono fornite in questa scheda) è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 33, Alinari n. 19931).

Nello schizzo di allestimento, che documenta l'esposizione dei due *pendants* ai lati della grande *Deposizione* holbeiniana (n. 129), è una lunga nota di mano del senatore riguardante i dipinti, in una parte del foglio malauguratamente lacunosa: «Questi quadri comprati a 7 Dic[embr]e 1895 da Sangiorgi a Roma provengono dalla collezione Periano [leggi: Peraino?] sequestrata dalla Banca Pop[olare] di Genova. Nel catalogo figuravano come Rubens; poi si attribuirono a Scuola Napoletana ma io li considero [...] di valoroso pittore fiorentino del sec[ol]o XVI[I].»

Nel catalogo di Sestieri (1950), i dipinti sono considerati di «scuola genovese». Le misure qui riportate, per ciascuna tela, sono di 75 x 58 cm.

I due dipinti sono effettivamente da collocare nel contesto genovese di metà Seicento; in particolar modo, l'intreccio del barocco locale, di ascendenza rubensiana, con i nuovi arrivi di pittori fiamminghi, offre una sponda privilegiata per i confronti. Nella produzione seriale della bottega di Cornelis de Wael, specializzata in 'figure picciole' e in rovine, vanno trovati i riferimenti più prossimi ai *Martiri* Bordonaro, che di certo, nel caso del San Lorenzo, rimeditano anche il noto modello di Giulio Romano (per districarsi nei problemi in questione, è utile C. Di Fabio, *Dai van Deynen ai de Wael. I fiamminghi a Genova nella prima metà del Seicento*, in *Pittura fiamminga in Liguria secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo – C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (Milano), Amilcare Pizzi, 1997, pp. 203-225, in part. pp. 219-222).

129.

Holbein Jean ? 1460 ? – 1524

[Holbein Hans il Vecchio 1460 – 1524]

Deposizione di Cristo

(£ 3300 + 2060 = 5300) comp^o aggio e restauro [?]

tav. 127 x 62

[Galleria grande muro ovest a sinistra entrando]

Basilea 1886 da Shilling che la attribuiva con poca verosimiglianza a Baldung Grien. Il D^r Goldschmidt la vorrebbe di Mattias Grunewald ma questa attribuz[i]one neppure è giustificata. Luperini di Pisa restaurò la tavola che era stata ridipinta e spesi £ 2/mila circa per spese di restauro a Pisa.

Proviene dalla collez[i]one di Ant[oni]o Maeglin zio di Shilling e Newmann che legò al Museo di Bâle un bellissimo Memling marcato I M sotto il N° 104 del Cat[alogo del] M[useo di] Bâle.

Esiste al Museo di Bâle copia di disegno di Holbein il giovane fatto da H. J. Wancuwetch della Madonna col Cristo in grembo simile

Bibliografia: Reinach, III, 1910; P. Ganz, *Hans Holbein d. J.*, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1912; A. B. Chamberlain, *Hans Holbein the Younger*, 2 voll., London, George Allen & Company, 1913; P. Ganz, *Hans Holbein. Die Gemälde. Eine Gesamtausgabe*, Köln, Phaidon, 1949; P. Ganz, *The Paintings of Hans Holbein. First Complete Edition*, London, Phaidon, 1950; *L'opera pittorica completa di Holbein il Giovane*, presentazione di R. Salvini, apparati critici e filologici di H. W. Grohn, Milano, Rizzoli, 1971;

Durante la visita di Adolph Goldschmidt, il collezionista redige la seguente nota (vedi testo): «Deposiz[ione] dalla Croce (restaurata a Pisa dal Luperini) che si attribuisce a Baldung Grien o ad Holbein, egli la ritiene di Mattias Grunewald (mi pare il fare di Holbein il vecchio)». L'ultimo parere è redatto a matita e esprime chiaramente la distanza del collezionista rispetto a Goldschmidt («mi pare [...]»).

Il dipinto è quindi fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 7, Alinari n. 19913).

Tre fotografie Alinari si conservano a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album, una nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie» e un'altra nella cartella 'Fotografie di viaggio'. Sul retro della seconda, il collezionista ha scritto, prima del 1903: «Holbein giov[ane]». Nel retro della terza, è registrato l'avanzamento dopo il viaggio a Basilea (cfr. capitoletto *Un viaggio del 1903*): «Il gruppo della Madonna col Cristo sulle ginocchia lo vidi nel Museo di Bâle in un disegno di (Wancewetch Hans Jorg altere von Basel) che dicesi *nach Hans Holbein*».

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 219, n. 1). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Ecole allemande. Jésus pleuré».

Come si è visto nel saggio, il dipinto è al centro della corrispondenza di Hermann Voss, a seguito della visita dello studioso nel novembre del 1907 (pp. 187-188).

La fotografia Alinari del dipinto è pubblicata da Paul Ganz nella sua monografia su Holbein (1912, p. 187), ventesima uscita di una collana fondamentale per l'ampliamento delle conoscenze sulla pittura europea, i 'Klassiker der Kunst'. Il dipinto trova posto fra le tavole che raffigurano le «lost pictures after copies and engravings» e la didascalia fornisce l'esatta collocazione, «Palermo, Chiaramonte Bordonaro», mentre le misure sono riportate in modo diverso («H 1,175, B 0,575»), rispetto al catalogo del senatore: «127 x 62 cm». È espressamente considerato copia («K = Kopie») nella cronologia completa delle opere, dove la *Deposizione di Cristo* Bordonaro figura alla data 1518/1519 (p. 259). La scheda espone le conoscenze di Ganz sul problema che, già a queste date, pone il retablo: «Le misure corrispondono a quelle dell'originale perduto, che il pittore Hieronymus Hess ha copiato a Basilea nel 1834 (altezza 3 braccia 11 pollici, lunghezza 1 braccio 11 pollici). La tavola era a quell'epoca di proprietà del pittore Marquand Woher e fu venduta in Inghilterra un paio di decenni dopo. L'originale faceva parte di un altare nella chiesa agostiniana di Lucerna, che dovette esser eseguita durante il periodo 1517 – 1519 di Holbein. Il biografo di Holbein Patin menziona anche altri quattro dipinti. Forniscono la prova, che il dipinto si trovasse presso gli agostiniani, due disegni con le indicazioni dei colori e l'iscrizione: «Disegnato a Lucerna dall'altare di H. Holbein, che sta presso gli agostiniani, da C. Meyer, anno 1648»; nella collezione pubblica di Basilea, un disegno *d'après* dal Cristo e Maria con il monogramma H. H. W. e H. W. (Hdz. Scwz. Mstr. III, 45); una copia dipinta si trova ancora oggi nella sacrestia degli agostiniani scalzi a Lucerna e una seconda, di dimensioni ridotte alla metà, in una collezione privata inglese. Stilisticamente collegato è il disegno a Augusta del tempo di Holbein con Maria e Giovanni sotto Cristo in croce» (la traduzione dal tedesco è mia).

Nella sontuosa monografia di Arthur B. Chamberlain (1913, pp. 80-81), che è la risposta di parte inglese al volume di Ganz, sono ripresi i termini della questione. Il polittico della chiesa agostiniana di Lucerna è creduto un trittico a sportelli e, fra le altre opere che derivano dalla *Deposizione dalla Croce*, si ricorda che «Dr. Ganz has recently published a copy of this picture, which is in Palermo, and draws attention to the fact that it agrees in dimensions with the lost original, which was in the possession of the painter Marquand Wocher in Basel in 1834, at which time it was copied by the painter Hieronymus Hess». Un contributo di Chamberlain al problema è lo scioglimento del monogramma del disegno di Basilea: «either by Hans Jörg Wanneuetsch of Basel, or Hans Heinrich Wegmann of Lucerne». Il primo dei due disegnatori è lo stesso che il Bordonaro aveva identificato, leggendo l'iscrizione per intero: «Wanceuetsch Hans Jorg altere von Basel»

Una fotografia Alinari si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, fra quelle donate da Heinrich Bodmer nel 1927 (Mal. Deutsch 59722). Della didascalia Alinari «(Hans Holbein il vecchio)» è barrata la dicitura «il vecchio» e sotto una scritta a matita esplicita: «Holbein d. J. zugeschr.».

Con il contributo di Heinrich Alfred Schmid (*Hans Holbein der Jüngere sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein Englischer Stil*, Basel, Im Holbein Verlag, 1948, I, pp. 66-67), la rimozione del dipinto Bordonaro dal dibattito scientifico inizia a palesarsi. Lo studioso, che si premura di notare il rapporto con la pittura di Mantegna e di Dürer o l'importanza dell'altare holbeiniano per l'arte a Lucerna all'inizio del Cinquecento, analizza l'opera a partire dalla copia della chiesa francescana di Lucerna: un'opera che traduce in termini sciolti e proto-romantici, con scarsa attenzione materiale, la compattezza pittorica dell'originale (II, fig. 122, didascalia a p. 447 – l'autore di questa copia, datata 1813, è Johann Joseph Ackermann, cfr. S. Kemperick, *Retabel, Epitaphien, Orgelflügel – Gemälde für den religiösen Gebrauch*, in *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515 – 1532*, catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum, 1 aprile – 2 luglio 2006) a cura di C. Müller – S. Kemperick, München-Berlin-London-New York, Prestel, p. 45, nota 12).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato una copia da Hans Holbein il Giovane: «deve considerarsi come replica antica di un quadro ignoto di H. Holbein». Sestieri cita la traduzione francese della monografia di Ganz per i 'Klassiker der Kunst' (*Nouvelle collection des Classiques de l'Art*, Paris, Hachette, 1912, tav. 187) e specifica: «vi è riprodotto nella appendice tra i quadri perduti e a noi noti attraverso copie e incisioni». Le misure riportate corrispondono con quelle di Ganz: «1,17 x 0,57».

Quando Ganz pubblica per la Phaidon il suo catalogo completo dei dipinti di Holbein il Giovane, in doppia traduzione (1949, 1950), la *Deposizione* Bordonaro non gode più di un'illustrazione a piena pagina, ma di un confronto intelligente con il disegno del Seicento, attribuito a Konrad Meyer (figg. 1-2 a p. 217 [numeri di pagina e citazioni sono tratti dall'edizione inglese, che segue fedelmente quella tedesca]). La didascalia è estremamente lacunosa: «Copy in Palermo», da nessuna parte nella scheda è citata la collezione Chiaramonte Bordonaro e nell'indice è persino un errore: «Palermo, Pinacoteca» (p. 296). La scheda stavolta affronta l'intero problema del retablo della chiesa di San Francesco a Lucerna (p. 216). Ganz privilegia la copia palermitana per ricavare informazioni sull'originale, sempre notando la coincidenza delle misure; si chiede poi cosa ne sia delle altre cinque scene perdute, citate da Patin nel 1676 e, a partire questa base, ipotizza una ricostruzione dell'altare: «[they] may have formed the shutters, painted on both sides, and the predella of the altar». Per i laterali esterni, a sinistra si potrebbe trattare di una 'Natività', provvista anche della scena di 'Annuncio ai Pastori'; a destra, doveva trovarsi una 'Adorazione dei Magi'; quanto agli interni, ci si aspetta un 'Cristo fra i dottori' e la 'Lamentazione' nota. La predella era composta dalla 'Crocifissione' – così sono sistemati tutti i dipinti citati nell'inventario di Patin – e solo di questo Ganz ricorda che «a copy of an early work by Holbein representing the same scene was formerly in

the Amerbach-Kabinett and is now in the Öffentliche Kunstsammlung in Basle», illustrata nel 'Klassiker der Kunst' (p. 188). Quanto alla carpenteria dell'altare, lo studioso sospetta «a richly carved and gilded architectural frame in the Lombard fashion – a solution that might also be considered for the shutters of the Passion».

Il dipinto Bordonaro è riprodotto anche nel volume sul pittore dei 'Classici dell'arte' Rizzoli (1971, n. 21b, p. 88-89). L'ipotesi di Ganz del 1950 è riportata in modo del tutto errato: «Ganz ha istituito un paragone fra tali copie [le sette citate sopra], avanzando l'ipotesi che quella di Palermo (cm. 117 x 57,5; foto 21b), eseguita da Hieronymus Hess nel 1834 a Basilea, quando il dipinto era in proprietà del pittore Marquand Wochel, costituisca un valido punto di riferimento per risalire alle dimensioni dell'altare». Ganz aveva specificato che la copia di Hess si trova nella *print room* del Museo di Basilea, che derivava dalla copia venduta da Marquand Woher in Inghilterra e che misurava 44,5 x 22,5 cm.

Nella monografia di John Rowlands, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition*, Phaidon, Oxford 1985, p. 218, nella scheda dedicata al retablo della chiesa agostiniana di Lucerna, il dipinto Bordonaro è sempre menzionato come copia da un originale perduto di Holbein il Giovane. Stavolta però si ammette più francamente che la «Knowledge of the copies is somewhat confused, chiefly because the information given in the literature cannot be verified, while the paintings themselves remain untraced». La provenienza del dipinto è ristabilita, ma naturalmente i punti chiari sono pochi: «formerly Palermo, Chiaramonte Borndonaro [sic] Collection. Panel, according to Ganz the same size as the original, '3 Schuh 11 Zoll x 1 Schuh 11 Zoll', i.e. 117.5 x 57.5 cm. Provenance: History unclear, and present whereabouts unknown». Rowlands è perlomeno accorto nel desumere che la copia in collezione privata inglese (riprodotta e con la provenienza da Frederick Anthony White) non può essere quella appartenuta a Woher: non coincidono le dimensioni (68,6 x 33,7 cm, la copia White; 44,5 x 22,6 cm, la copia Woher: la seconda è copiata da Hess, in un disegno di dimensioni identiche).

Gli studi recenti ritornano su un'immagine di Holbein giovane più ancorato ai modelli della pittura tedesca meridionale (da Baldung Grien a Dürer), più che alla Lombardia vecchia e nuova (da Mantegna a Leonardo), che poteva conoscere valicando le Alpi. Quanto al problema della *Deposizione* e del perduto altare francescano, nel catalogo della mostra di Basilea del 2006, sono riprodotti i due disegni di Conrad Meyer del 1648, si ricordano le misure esatte del pannello («127 x 63 cm»), ma ogni ricordo del dipinto palermitano è omissso. Un dato che parla inequivocabilmente in favore della soluzione proposta nel finale è tuttavia prodotto: l'ultima menzione dell'originale è sul mercato di Basilea nel 1834 («Original scheint 1813 veruntreut worden und 1834 zuletzt in Basel im Handel nachgewiesen zu sein», cfr. S. Kemperick, *Retabel, Epitaphien, Orgelflügel* cit., figg. 3-4 a p. 38).

Potrà stupire la proposta di una soluzione semplice a una vicenda bibliografica tanto intricata, ma due conoscitori del calibro di Voss e di Bodmer avevano già intuito che il dipinto Bordonaro potesse essere un'opera giovanile di Hans Holbein il Giovane. A partire dalla coincidenza delle misure, gli studiosi dell'artista svizzero avrebbero potuto considerare l'idea con una certa attenzione. Ma è la notizia della provenienza dell'opera palermitana da Basilea a fornire il classico terzo indizio che produce una prova.

130.

Scuola fiamminga ? Sec. XVII

*(ritiengolo di Giulio Romano dopo confronto col quadro di Genova nella chiesa di S. Stefano)*⁷⁷⁰

Martirio di Santo Stefano
(£ 600)

[Galleria grande muro ovest accanto alla Deposizione di Holbein]

Roma 1896 da Sangiorgi
fa pendant al n° 128

131.
Maratta Carlo (1625 – 1713)
Gesù e S. Giovanni
(£ 250)
tav. 52 x 71

[Gall. Grande muro ovest a sin. entrando accanto Deposizione]

Pisa 1887 da Giov[anni] Bucchioni prov[enien]te dalla Galleria J. Matteucci

132.
Detto
S. Giovanni in adorazione del bambino dormiente
(£ 250)
tav. 52 x 71

[Gall. Grande muro ovest in alto a sin. entrando]

Pisa 1887 da G. Bucchioni id. id. (fa pendant al precedente)

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è ribadito a Maratti. Nelle stime Briganti, il valore è più che dimezzato, come il suo pendant (n. 132).

I due dipinti (nn. 131-132) sono stati riconosciuti da Marco Riccomini come opere di Paolo de' Matteis.

133.
*Pietro Perugino 1446 - 1523*⁷⁷¹
*Busto di S. Giovanni Apostolo*⁷⁷²
(£ 105)
tav. 36 x 31

⁷⁷⁰ A matita

⁷⁷¹ Cancellato, a penna: «Gerino da Pistoja sec XVI».

⁷⁷² Cancellato, a penna: «Rocco»

[Gall. Grande muro ovest a sin. entrando]

Firenze 1884 Vend[i]ta Genolini che lo voleva Peruginesco

[Nota] A Nota riferibile a' num[er]i 133 e 135. Nella Galleria Mengono Ferretti di Ancona trovansi due tele attribuite al Perugino rappresentanti S. Giovanni Apostolo e S.^a Barbara figure intere di m. 1.20 circa, e le mie teste in tavola han le med[esim]e dimensioni di quelle su tela. A giudicare dalla mediocre fotografia pare che quelle tele siano copie fatte alla fine del 1500, accusando il manierismo dell'epoca. Credo le mie tavole siano frammenti di originali perduti.

Questo dipinto e il suo *pendant* (n. 135) sono chiaramente identificabili nei due dipinti passati alla vendita della collezione Genolini ai nn. 468-469, su tavola, 0,36 x 0,30, come «giovane santo» e «giovane con barba e berretto» (vedi saggio).

Si riferisce ai due dipinti anche un appunto steso dal collezionista a seguito della visita di Adolph Goldschmidt (vedi testo): «Le due teste comprate a Firenze quali copie di Raffaello che stan nell'antistudio di Gabriele al pian terreno le crede originali di Gerino da Pistoja»

Per Bordonaro, a dirimere le nebbie sui dipinti, provvede uno scambio di lettere con un collezionista di Ancona, il conte P. Mengoni Ferretti. Un riassunto delle convinzioni, che sembrano del tutto esatte, è fornito nella nota del catalogo: i dipinti di sua proprietà sono «frammenti di originali perduti», di cui si conservano due derivazioni integre su tela nella galleria marchigiana. Il problema – per vie non chiare al momento attuale – si lega anche ad altre due opere identiche ai dipinti Bordonaro e Ferretti, di cui ora occorre seguire la storia.

Due tavole raffiguranti i *Santi Alessio e Bonifacio* vengono vendute dal convento di Sant'Alessio a Roma nel 1861 al pittore Heinrich Ludwig, che verosimilmente agisce per il collezionista Otto Wesendonck – i documenti della vendita sono stati ritrovati di recente (M. Moretti, *Sant'Alessio «splendore della famiglia Savella»*. *La leggenda del nobile e buon pellegrino in dodici pitture*, in 'Mélanges de l'Ecole française de Rome', 124/2, 2012, pp. 705-728, p. 722, nota 71) Il nome del pittore, Mariano da Perugia, è trasmesso all'acquirente dai monaci (Misure: 137 x 54 cm; *Gemälde-Sammlung von Otto Wesendonck in Berlin. Katalog A*, Berlin, von A. Haack, p. 15, nn. 19-20, senza riproduzione; *Provinzial-Museum in Bonn. Katalog der Gemäldegalerie. Vorwiegend Sammlung Wesendonck*, Bonn, Friedrich Cohen, 1914, nn. 69-70, pp. 37-38). A «Mariano da Perugia», Crowe e Cavalcaselle avevano dedicato due righe in una nota, ricordando il poco credito del pittore presso Vasari (*A new History of Painting in Italy*, London 1866, v. III, pp. 371-372, nota 3). I due dipinti sono già segnalati da C. von Lützow, *Kunstleben in der deutschen Schweiz*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', I, 1866, pp. 262-265, a p. 264.

Nel 1921, è quindi Umberto Gnoli a pubblicare le due tavole della «Galleria di Bonn», come opere di Mariano di Ser Austerio. L'autore, pur senza provvedere a una nota in proposito, riporta che le «tavole [sono state] acquistate circa un secolo fa dalla chiesa di S. Alessio in Roma, e che fin da allora erano attribuite a Mariano di Austerio». A sostegno, ritrova una descrizione del Titi (*Mariano di Ser Austerio*, in 'Bollettino d'arte', I, ser. II, 1921, pp. 124-132, in part pp. 128-130, figg. a p. 129).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato una copia da Pietro Perugino, come il suo *pendant* (n. 135).

Ferdinando Bologna conosce le tavole di Bonn e le attribuisce a Andrea Sabatini da Salerno (1955, p. 50 e 1959, figg. 66-67, p. 67); su questa linea si attesta anche Berenson (*Italian Pictures* 1968, p. 11). Francesco Abbate invece (1986, pp. 211-212), non condivide le posizioni di Bologna, pur considerando importante ancorare la formazione di Andrea da Salerno al contesto romano. I dipinti di Bonn vengono riproposti come opere del Sabatini da Paola Giusti, con un leggero slittamento in avanti, al 1515, rispetto alla proposta di Bologna (cfr. P. Giusti – P. Leone De Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1510 – 1540. Forestieri e regnicoli*, Napoli, 1988, p. 168, fig. 6.19 a p. 155 – ha riepilogato la vicenda critica N. Loporchio, *Andrea da Salerno. Protagonista del Rinascimento meridionale*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte moderna, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni culturali, relatore prof. A. Angelini, a. a. 2013-2014, p. 56).

Le tavole Bordonaro sembrano scalzare dal ruolo di originali i dipinti di Bonn. Si possono confrontare alcuni particolari eloquenti: la foggia, assai più raffinata, del cappello del San Bonfacio o l'espressione addolcita del Sant'Alessio. Non è da escludere che i frati di Sant'Alessio, nel 1861, abbiano provveduto a sbarazzarsi di due copie, pur eseguite a regola d'arte da un pittore che opera su tavola. Sarebbe quindi da imputare allo stesso frangente la riduzione dei due santi a 'ritratti' più facili da piazzare sul mercato. È l'unica spiegazione congetturale che riesco a formulare, a fronte di una situazione di difficile interpretazione. Le copie su tela di proprietà Mengoni Ferretti si possono considerare, più semplicemente, delle repliche dagli originali romani eseguite nel tardo Cinquecento, come aveva ipotizzato anche il senatore.

Il rapporto con la pittura di Andrea da Salerno verso il 1515 sembra ancora più stringente, a considerare i dipinti Bordonaro: il miglior elemento di confronto è l'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca dei Girolamini unanimemente accettato come opera di Sabatini a queste date.

134.

*Bastiano Mainardi ... † 1515*⁷⁷³

Madonna con bambino in piedi

tav. 78 x 55

(£ 300)

[Gall. Grande muro ovest a sin. entrando]

Firenze 1894 da Ciampolini

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è confermato a Sebastiano Mainardi, eppure si notano «numerosi guasti e rifazioni». A testimonianza dell'alta qualità del dipinto, parla la stima di Briganti, che raddoppia il valore del dipinto rispetto a Sestieri.

Il Bambino è effettivamente molto vicino alla *Madonna con Bambino* del Museo dello Spedale degli Innocenti, attribuito a Mainardi (un affresco staccato di 96 x 89 cm, cfr. L. Venturini, n. 8.4a in *Maestri e botteghe cit.*, pp. 215-216), ma l'autore del dipinto Bordonaro sembra piuttosto un altro ghirlandaiesco.

135.

⁷⁷³ Cancellato, a penna: «Scuola fiorentina sec. XV fine».

Pietro Perugino 1446 - 1523⁷⁷⁴
Busto di S[an]ta Barbara⁷⁷⁵ [frammento]
(£ 105)
tav. 36 x 31

[Gall. Grande muro ovest a sin. entrando]

Firenze 1884 Vend[i]ta Genolini che lo dicea Peruginesco (pendant al n° 133)

Si veda la scheda n. 133

136.
Lattanzio Gambara 1542 – 1574⁷⁷⁶
La Deposizione
(£ 500)
tela 200 x 140

[Gall. Grande muro ovest sopra la porta entrando]

Pisa 1886 da Oreste Orsolini mercante di quadri e mediatore. La venditrice era Anna Casini. Potrebbe essere di Lattanzio Gambara secondo un disegno riprodotto nella storia del Rosini. vol. V pag. 244.

Non vi ha dubbio che il quadro è di Lattanzio Gambara avendo io ritrovato nel R. appartamento di Pitti il quadro riprodotto dal Rosini proveniente da Pisa e mostratolo al conservatore Sig Gug[lielm]o Cornish.

Bibliografia: Reinach, III, 1910; G. Vezzoli, in P. V. Begni Redona – G. Vezzoli, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia, Morcelliana, 1978; G. Cirillio – G. Godi, *Lattanzio Gambara a Parma*, in 'Parma nell'arte', 1989-1990, pp. 73-108; M. C. Rodeschini Galati, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1990; M. Tanzi, *Lattanzio Gambara nel duomo di Parma*, Torino, Allemandi, 1991; A. Loda, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 34, Alinari n. 19899).

Tre fotografie Alinari si trovano a casa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album, una nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie» e un'altra nella cartella di 'Fotografie di viaggio'. Sul retro della seconda, è ancora la vecchia attribuzione: «Annibale Carracci»; sul retro della terza è una lunga nota a matita, davvero interessante: «Nel Rosini tomo V trovo un'incisione a contorni di una pittura di Lattanzi Gambara (che dice essere stata nella chiesa di S. Stefano a Pisa ed ora passata nella Galleria di Firenze) rappresentante la deposizione simile composizione alla mia attribuita a Carracci.

⁷⁷⁴ Cancellato, a penna: «Gerino da Pistoja sec XVI».

⁷⁷⁵ Cancellato, a penna: «Santa giovane con barba e berretto»

⁷⁷⁶ Cancellato, a penna: «Carracci Annibale (1560 – 1609)»

In quella vi son 7 figure e nella mia 5. Notevole che la posizione del Cristo colla tomba ed accessori, non che la persona che tiene i piedi di questo e le due Marie sono identiche per atteggiamento e disegno. Intanto nessun quadro del Gambara trovo nei cataloghi delle tre maggiori Gallerie di Firenze (Pitti, Uffizi, Accademia). È importante per me la ricerca di cotesto quadro di cui parla anco il Morrone (vol. 3 pag. 37). Il Gambara (1541 † 74) è di Brescia allievo pria di Romanino e del Campi, studiò Polidoro, è corretto nel disegno, brillante nel colorito che arieggia quello dei Veneti. Pittore di grande valore ed i suoi affreschi nella Cattedrale di Parma rivaleggiano con quelli di Correggio.»

La nota prosegue con grafia più minuta, indice forse di una redazione successiva: «Ridolfi vol I p. 361 parla di una deposizione nella chiesa di S. Pietro in Cremona ridotta a pala d'altare con l'aggiunta della figura di Nicodemo e Gioseffo fatti da Luca Catapeno cremonese – più di altra deposizione nella terra di Frontignano a 12 miglia da Brescia.»

La conclusione, a penna, è evidentemente redatta in seguito, come attesta la data: «(Firenze 8 Ott 1901) Il quadro della Deposizione di cui sopra proveniente da Pisa trovasi nell'Appartamento Reale a Pitti (sala da ballo della Regina). È più condotto e studiato del mio specialmente nel disegno della istericità, ha delle varianti oltre quelle su accennate, fra cui la testa del Cristo si pone meno in iscorcio che nel mio.»

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 226). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Lattanzio Gambara (né en 1541 à Brescia). Mise au tombeau. 2 x 140».

Una fotografia Alinari si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, fra quelle donate da Heinrich Bodmer nel 1927 (Mal. Barock. 36194). Una scritta 'Schule' a matita è stata apposta sul cartoncino, mentre un'indicazione bibliografica «cfr. Begni Redona/Vezzoli, L. Gambara pag. 180 f.» è aggiunta in seguito.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è confermato a Gambara e si precisa che si tratta di una «replica antica dello stesso quadro che trovasi alla Galleria Pitti».

Nella prima monografia su Lattanzio Gambara, il problema delle versioni di questa *Deposizione* è affrontato in termini concreti, anche perché la firma del pittore sul dipinto-testa di serie – la pala d'altare della chiesa di San Pietro al Po a Cremona – era riapparsa solo dopo il restauro del 1973. Per quest'opera, esiste il contratto di allogagione del 1568, fra i committenti e i tre pittori incaricati di eseguire le figure (Gambara) e l'architettura (il collega bresciano Cristoforo Rosa). Vuole la tradizione che Gambara tuttavia non consegnò la tela: questa perviene in chiesa solo per lascito degli eredi del pittore. Quando l'opera viene trasferita in un nuovo altare, nel quale si trova tuttora, la tela viene ingrandita da Luca Cattapane, autore delle due figure laterali (è l'intervento noto anche al senatore). La tela di Pitti viene considerata una replica autografa, anche sulla scorta dell'opinione di Adolfo Venturi. Nel discorso si inserisce poi un'altra «copia, eseguita prima dell'ampliamento del Cattapane», nella Pinacoteca di Cremona. A questo punto figura il dipinto Bordonaro, «una copia di altezza ridotta, un po' sorprendente». Le varianti rispetto alle copie di Pitti e di Cremona saltano subito all'occhio: «mancano in essa le due figure maschili a sinistra, sostituite da un solo uomo – evidentemente sul gusto del manierismo padano – come è scomparsa la Maddalena. L'espressione delle figure, il modellato e il panneggio, le luci pongono esteticamente l'opera, nell'ambito carraccesco, o, fors'anche d'uno degli ultimi Campi, quale Vincenzo» (Vezzoli 1978, fig. a p. 179, pp. 174-181, in part. pp. 180-181 e Begni Redona 1978, p. 228).

È a partire dall'articolo di Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi che i dipinti di Firenze, Cremona e Palermo vengono considerati copie, e non repliche autografe (Cirillo – Godi 1985, p. 101). A questa posizione si sono allineati Maria Cristina Rodeschini Galati (1990, p. 276, come «collezione privata

a Palermo»), Marco Tanzi (1991, p. 29, nota 80) e Angelo Loda (2002, n. 90, pp. 128-129). L'elenco ne prende in considerazione ora sette: quella del Museo Civico di Cremona (185,5 x 145 cm, inv. 132), quella della chiesa di Santo Stefano a Casalmaggiore; quella nella parrocchiale di Piadena; quella di Montirone (ritrovata da Guerrini nel 1986, ma va ripresa tutta la bibliografia); quella passata da Sotheby's Madrid, 25 maggio 1993, lot. 9bis); quella presso la casa d'aste Oppizzi di Piacenza (25-26 maggio 1985, lot. 509, come Cattapane o Beduschi), quella presso Armondi di Brescia, per Tanzi forse di Antonio Bresciani; oltre chiaramente al dipinto ben noto di Pitti e a quello Bordonaro. La notizia dell'acquisto pisano da parte di Bordonaro accresce la vicinanza fra il dipinto e la copia della Galleria Palatina, di cui il senatore aveva accertato la provenienza dalla chiesa di Santo Stefano – questa *trouvaille*, compiuta leggendo Rosini, era sfuggita alla recente bibliografia su Gambara.

[p. 14]

STANZA dei DISEGNI

Parete che divide dalla Galleria

137.

Maniera di Salvator Rosa Sec. XVII [1615 – 1673]

Contadini che giocano

(£ 100)

tela 112 x 82

Firenze 1891 da Bargioni

Nell'allestimento del senatore, privo di riscontri visivi, l'opera figurava nella parete divisoria dalla galleria. Doveva essere al centro di questo insieme, viste le dimensioni imponenti.

Il dipinto è parte della dote di Antonietta Chiamante Bordonaro, e quindi confluisce nella collezione palermitana dei Papé di Valdina. È uno degli otto dipinti che passa in vendita a Roma, presso la casa d'aste Finarte, il 7 e l'8 maggio 1974 (n. 82, vedi *La vendita Finarte*). Nel catalogo della vendita, il dipinto è ora una «*Sosta di soldati*», coincidono le misure (84,5 x 112 cm) e l'attribuzione va direttamente a Salvator Rosa. Grazie alle annotazioni del banditore nell'esemplare del catalogo, conservato a casa di Giovanni Agosti, sappiamo che il dipinto non viene venduto.

Nonostante il passaggio sul mercato, il dipinto non è menzionato nell'imponente monografia di Caterina Volpi (*Salvator Rosa (1615 – 1673) "pittore famoso"*, Roma, Ugo Bozzi, 2014), nemmeno fra le opere rifiutate. E tuttavia, la vicinanza con certi numeri giovanili del catalogo fissato dalla studiosa (nn. 23-25 e 28, pp. 388-391), lasciano sospettare che anche questa bambocciata possa inserirsi fra gli autografi del pittore. Sono aspri certi passaggi pittorici – e ancora memori delle sfrangiature di Fracanzano e Micco Spadaro – come i volti dei personaggi sulla destra, ma inconfondibili sembrano le pose di quieta osservazione della scena, da parte di questi soldati intenti a disputarsi una partita.

138.

Van Honthorst Gerard 1590 – 1656

Vecchia con lume in mano

(£ 315)

tela 72 x 70

[Galleria piccola muro nord ultima fila in alto]

[cancellato, a matita: Galleria grande muro ovest a lato della porta]

Firenze 1884 Vendita Genolini

Bibliografia: Maurel 1911.

Il dipinto si può identificare nella voce di catalogo della vendita Genolini del 14 marzo 1884: «una vecchia con candela accesa in mano. Effetto di notte» (tela, 0,72 x 0,60, n. 472, lire 300), attribuita, già al momento della vendita, a Gherardo delle Notti. Il riferimento è invariato nel catalogo della collezione.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 35, Alinari n. 19914).

La foto Alinari del dipinto è pubblicata da Maurel, senza alcuna indicazione nel testo (1911, fig. a p. 162).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di un seguace di Hontorst.

Una fotografia Alinari del dipinto si conserva all'Istituto Olandese di Storia dell'arte di Firenze (Nicolson Box 25 Nicolson 0003146). È ribadita la «former attribution» a Gerrit van Honthorst, ma preferito il riferimento a Matthias Stomer («attributed to»). La collocazione è indicata erroneamente con un divertente «Chiaramonte Borromeo», Palermo.

Due copie del dipinto Bordonaro sono passate in vendita: la prima (su tela, 63,5 x 53,5 cm), attribuita a un seguace di Stomer, di qualità mediocre; la seconda, su tela, 61 x 53 cm, di qualità più alta, sempre assegnata a un seguace del pittore (Zurigo, Koller, 20 marzo 2013, lot. 6526).

139.

Bartel Bruyn 1493 – 1556-57⁷⁷⁷

Cristo risuscitato

(£ 250)

tav. 90 x 78

[Galleria piccola muro nord in alto]

Bâle 1887 Vend[i]ta Colonnello Pfau del Castello di Kybourg

[Nota] (1) Somiglia molto al Bartolomeo Bruyn N° 87 del Cat[alog]o galleria di Monaco pel colore, composiz[i]one, movimento del Cristo, svolazzamento di panni e lunghezza eccessiva della dita medio e indice. Attribuzione confermata dal Conte Giorgio Mycielski di Cracovia.

⁷⁷⁷ Cancellati, a penna: «Scuola di Durer Sec. XVI», «Baldung Grün 1470 – 1552», «1556».

Potrebbe anche essere di Bartel Behem come da una fotografia del Bilderschatz

Il dipinto si può identificare con il n. 77 del catalogo della vendita della collezione Pfau. Il soggetto è descritto accuratamente: «Christus, die Siegesfahne in der Hand, schwebt aus dem Grabe, während drei Kriegstnechte noch schlafend am Boden liegen und ein vierter nach im Hintergrund liegenden Jerusalem eilt. Die drei Marien nähren sich dem Grabe. Holz 78/90. La Résurrection de Christ. Bois 78/90». Il dipinto è attribuito alla scuola di Albrecht Dürer (*Basel. Versteigerung von Antiquitäten. Collection des Schlosses Kyburg* cit., p. 10).

Spetta quindi al senatore, una volta che l'opera entra nella sua collezione, l'attribuzione al pittore di Colonia Bartholomäus Bruyn (1493 – 1555). Il «N° 87» della «galleria di Monaco» cui il suo dipinto «somiglia molto», secondo il parere del collezionista, è lo sportello di un dittico smembrato con una *Resurrezione di Cristo*, e sotto, una schiera di *Donatrici* (inv. 724-725). Il dittico era stato attribuito alla bottega di Bruyn nella prima monografia sul pittore (E. Frimenich-Richartz, *Bartholomaeus Bruyn und seine Schule*, Leipzig, E. A. Seemann, 1891, p. 116), ma a restituirlo prontamente al maestro ci avrebbe pensato Max J. Friedländer (*Altdeutsche Gemälde in der Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck in München*, in 'Repertorium', XVIII, 1895, p. 272): un'ascrizione che si stabilizza, con una collocazione cronologica verso il 1525 – 1530, accresciuta da un'ipotesi recente in direzione di Bruyn il Giovane come autore delle figure femminili di donatrici (cfr. A. Löw, *Bartholomäus Bruyn. Die Sammlung im Städtischen Museum Wesel*, Wesel, Städtisches Museum, 2002, pp. 122-123; per il pittore in senso lato, conviene ancora riferirsi a H.-J. Tümmers, *Die Altarbilder des Älteren Bartholomäus Bruyn mit einem kritischen Katalog*, Köln, Greven 1964, per il punto che qui interessa, cfr. pp. 76-77, n. A.67-68 e H. Westhoff-Krummacher, *Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler*, München, Deutscher Kunstverlag, 1965).

Poiché la composizione della Resurrezione di Bruyn nello sportello di Monaco è una derivazione da una stampa della *Marienleben* di Dürer (cfr. G. Goldberg – G. Scheffler, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1972, v. I, pp. 431-437, in part. p. 434, v. II, figg. 195-196), è anche possibile che il dipinto Bordonaro derivi a sua volta dalla stampa, che non dal dittico di Bruyn.

Nel catalogo di Sestieri (1950), del dipinto si segnalano «due fenditure verticali».

140.

Scuola Bolognese Sec. XV

*Madonna fra S. F[rance]sco e S. Domenico*⁷⁷⁸

(£ 500)

tav. 64 x 52

[Galleria piccola muro nord ultima fila da sotto]

Napoli 1896 da Scognamiglio

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito alla «scuola tosco-romagnola» dell'inizio del Cinquecento.

⁷⁷⁸ Cancellato, a penna: «due Santi».

141.

Lelio Orsi ? da Novellara (1511 – 1587)

*Cristo preceduto dall'Angelo Gabriele che scende nell'inferno e libera Adamo ed Eva*⁷⁷⁹

(£ 60)

tav. 53 x 36

[Galleria piccola muro nord penultima fila da sotto]

Firenze 1887 da Pascetti

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a un maniersita emiliano.

Il disegno preparatorio di questo dipinto è conservato al Département des Arts graphiques del Musée du Louvre, attribuito a Camillo Procaccini (inv. 6734).

142.

*Scuola Ferrarese*⁷⁸⁰ *[Veneziana ? Sec. XVI]*

Sacra Famiglia

(£ 120)

tav. 50 x 40

Palermo proviene dalla Collezione Pojero

Il dipinto è parte della dote di Antonietta Chiaramonte Bordonaro, e quindi confluisce nella collezione palermitana dei Papé di Valdina. È uno degli otto dipinti che passa in vendita a Roma, presso la casa d'aste Finarte, il 7 e l'8 maggio 1974 (n. 80, vedi *La vendita Finarte*). Alla vendita, reca un'attribuzione a Baldassarre Peruzzi e le misure indicate corrispondono (51 x 39 cm). Grazie alle annotazioni del banditore nell'esemplare del catalogo, conservato a casa di Giovanni Agosti, sappiamo che il dipinto in quest'occasione non viene venduto.

143.

Sandrart Joachim (1606 – 16..)

Concerto musicale

£ 600

tav. 45 x 66

[Galleria piccola muro nord penultima fila in centro]

*Firenze 1897 da Gustavo Volterra*⁷⁸¹

Nel catalogo di Sestieri (1950), il riferimento è confermato in virtù della lettura di una firma: «sullo sgabello del suonatore a destra appare la firma: SANDRART». È un «Concerto all'aperto».

⁷⁷⁹ Scritto su un cartiglio incollato sopra il foglio, a correzione di una scritta precedente.

⁷⁸⁰ Cancellato, a penna: «o Veneziana».

⁷⁸¹ Cancellato, a penna: «Galli Dunn».

Nella migliore monografia sul pittore (C. Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke u. Lebens-Lauf*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1986), non è segnalato alcun dipinto sul tema.

144.

Dolci Carlo (1616 – 1686)

Gesù nell'Orto

(£ 100)

tav. 49 x 36

[Galleria piccola muro nord penultima fila da sotto]

Pisa 1889

Per Sestieri (1950), si tratta di un'opera di scuola.

145.

Grandi Ercole ? 1491 – 1531

(Venturi la crede di Lorenzo Costa)⁷⁸²

Busto di Madonna orante

(£ 262.50 cent.)

tav. 45 x 35

[Galleria piccola muro nord penultima fila da sotto]

Roma 1886 Vend[it]a Mariangeli ove era attribuita a Scuola Umbra. Questa attribuz[ione] fu data dal Prof. Goldschmidt Adolfo. Il Berenson la crede di scuola del Costa.

Bibliografia: Reinach, III, 1910.

L'appunto steso in occasione della visita di Adolph Goldschmidt descrive lo stato di conservazione dell'opera, ci informa di un allestimento antecedente l'esposizione nella piccola galleria e di un probabile luogo di acquisto: «La testa di Madonna su tavola in fondo azzurro pittura buia ma sbiadita per lavatura che stette per molto tempo nello stanzino in cascina [?] accanto alla copia dello Sposalizio di Raffaello, la crede di Ercole Grandi. [con altra penna:] Se non erro la comprai a Roma nel alla vendita dello antiquario in via Babuino»

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896: è già attribuito a Ercole Grandi, sulla scorta del giudizio di Goldschmidt (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 14 nella lista).

Il dipinto è poi menzionato nella lista di «Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri», del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Testa di Madonna su

⁷⁸² A matita.

fondo cielo ritenuta di Ercole Grandi»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «Scuola di Costa». Un'indicazione a matita specifica: «Attribuito al Costa da C. Loeser».

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, il dipinto è già definito in termini di ricomposizione di un insieme perduto: è un «Bust of Madonna for a Nativity». Si conferma l'ascrizione alla «School of Costa» e in questo caso manca la nota che identifica la confluenza negli indici.

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 513, n. 1). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. L. Costa (?). Vierge en prière ; 0,45 x 0,35.». È quindi scartata l'attribuzione di Goldschmidt a Ercole Grandi, cara al collezionista, e preferito l'orientamento di Berenson e Loeser verso Lorenzo Costa.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito alla scuola ferrarese della metà del Cinquecento.

146.

Oggiono Marco ? (1470 – 1549)

[Cesare Magni (Berenson)]

Natività

(£ 399)

[Galleria piccola muro nord 1° della 2° fila da sotto]

Firenze 1888 Vend[it]a Gius[epp]e Scalabrini⁷⁸³. Berenson la crede di Cesare Magni pittore che è lo stesso di⁷⁸⁴ Cesare da Sesto? Morelli nega questa identificazione a pag. 412 (Italian Masters in German Galleries)

Bibliografia: *North Italian* 1907; W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München, 1929; *Italian Pictures* 1932; W. Suida, in U. Thieme – F. Becker, *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler*, XXV, 1931, *ad vocem*; C. Marcora, *Marco d'Oggiono*, Oggiono, Cattaneo, 1976; D. Sadini, *Marco d'Oggiono tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, Jandi Sapi, 1989.

Il dipinto si può identificare nel lotto 1237 della vendita Scalabrini, che si tiene a Roma (non a Firenze, come da *lapsus* del collezionista) nel 1888, fra 20 febbraio e 3 marzo. Nel catalogo della vendita il dipinto è presentato come di «Marco Uggione. Scuola Lombarda 1470-1530» e il soggetto è minuziosamente descritto: «Il Presepe. La Vergine e S. Giuseppe stanno genuflessi dinnanzi al Bambino che è sorretto da un Angelo parimenti genuflesso mentre un'altro sta suonando la vielle; un bel paesaggio forma il fondo: quadro di grande vigore di colorito. Cornice intagliata e dorata. Alto m. 0,47 – 0,41» (*Catalogo della collezione Scalabrini di Roma. Antichità greche e romane cit.*, p. 121).

Il dipinto è menzionato per la prima volta nella lista di «Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri» del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Quadretto nella sala dei disegni»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «Cesare Magni milanese del 1400 (non lo trovo in dizionari)». Un'indicazione a matita nel catalogo specifica: «confermato da C. Loeser».

⁷⁸³ Cancellato, a penna: «Genolini».

⁷⁸⁴ Cancellato, a penna: «non trovo nei dizionari. Forse».

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, la «Nativity» è attribuita senza esitazioni a Cesare Magni, sarà poi «listed». Berenson riporta a stampa il parere nella prima edizione dei *North Italian*: è la «Nativity» (*North Italian* 1907, p. 193). Nell'esemplare di proprietà di Berenson conservato ai Tatti, la voce riguardante il dipinto è tuttavia barrata a penna. In seguito il conoscitore esprime un dubbio sull'autografia, con il suo classico punto interrogativo, che vuole «suscitare una discussione» (*Italian Pictures* 1932, p. 143; la citazione è dalla prefazione, nella traduzione di Cecchi, *Pitture italiane del Rinascimento* cit., p. IX).

È Wilhelm Suida a inserire il dipinto nel suo *corpus* di opere di Marco d'Oggiono, con una descrizione che rivela maggiori informazioni rispetto alla laconicità di Berenson, «Natività, Maria Joseph und zwei Engel betend das Christkind an», e fuga i dubbi riguardo all'identificazione in catalogo (1929, p. 295; Idem in U. Thieme – F. Becker, *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler*, XXV, 1931, *ad vocem*, p. 581). È polemicamente ricordato in «collezione Barone G. Bordonaro» da Carlo Marcora (1976, p. 295, n. 20: «Natività». Maria, Giuseppe e due Angeli adoranti il Cristo Bambino): «ci è stata negata la possibilità di visionarla e fotografarla, e pertanto anche le dimensioni ci sono sconosciute»; e poi menzionato da Domenico Sedini (1989, n. 81, p. 174, fra le «opere prive di riferimenti fotografici, disperse o perdute», come «già Palermo, coll. Bordonaro»): i due però non segnalano che negli indici di Berenson l'opera rientrava nel catalogo di Cesare Magni.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a un seguace di Cesare Magni. Sono riportate le misure (0,46 x 0,41 cm) e un commento insolitamente generoso di indicazioni storico-artistiche: «Da ritenersi opera di un suo [di Cesare Magni] collaterale, alquanto su di lui in ritardo, e non esente da influenze di Bernardino dei Conti».

[p. 15]

147.

Palamedes Antonio (1600 – 1673)
*Cavalieri che giocano al giacchetto*⁷⁸⁵
(£ 700)

[Galleria piccola muro nord 2° fila da sotto]
[Galleria grande muro sud sotto Gerard David]⁷⁸⁶

Firenze 1897 da Galli Dunn

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 36, Alinari n. 19918).

Nel catalogo di Sestieri (1950), sono rese note le misure del dipinto: «0,42 x 0,55 cm».

148.

Mompert Josse (1559 – 1634) [e Brueghel Jan 1568 – 1625]
Paese con figure di Jan Breughel de Velours (1568 – 1625)
(£ 418)

⁷⁸⁵ Cancellato, a penna: «alle carte o a scacchi».

⁷⁸⁶ Correzioni a matita.

[Galleria piccola muro nord 2° fila da sotto]

Basilea 1888 da Jenny

Il dipinto è segnalato nello schema di allestimento della parete ovest della galleria, accanto al *Davide e Abigaille* attribuito Hyeronimus Francken (n. 30) e al *Paese* di Francesco Guardi (n. 31): «Paese. Mompert con figure di Brueghel».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato un «Paese con viandanti e cavalieri», di 0,40 x 0,58 cm (olio su tavola) e «presenta una fenditura orizzontale».

149.

Ross Teodoro (1638 – 1698)

Scena campestre con contadini ed animali (firmato)

(£ 180)

[Galleria piccola muro nord seconda fila da sotto]

Basilea 1887

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Roos, sulla base di una sigla, sulla botte a sinistra. L'olio su tavola misura 43 x 55 cm.

150.

Romanino da Brescia (1480 – 1560) ?

La Nascita

[Galleria piccola muro nord]

?

Dietro il quadro scritta che vien dal Conte Treolati o Arcolati di Brescia

Bibliografia: *North Italian* 1907; *Italian Pictures* 1932.

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, è ricordato come «Sketch for Nativity» e riferito a Romanino: l'attribuzione risale quindi alla prima visita di Berenson alla collezione. Poi arriverà la classica nota: «listed». Il dipinto è infatti menzionato negli indici di Berenson, come opera di Girolamo Romanino, a partire dalla prima edizione dei *North Italian* (1907, p. 285). Nell'esemplare di proprietà di Berenson conservato ai Tatti, la voce riguardante il dipinto è tuttavia barrata a penna. A partire dal 1932, il referto del conoscitore indica anche la funzione del dipinto: «Sketch for a Nativity» (*Italian Pictures* 1932, p. 488).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Romanino e sono indicate le misure: 0,44 x 0,34 cm.

Per Massimo Romeri (estate 2014), si tratta di un'opera bresciana verso il 1530.

151.

Ignoto (Scuola Venez[ian]a Sec. XVIII

Gesù orante e l'angelo

(£ 250)

[disegno di un monogramma?]

[Galleria piccola. Ultimo 1° fila da sotto muro nord]

Firenze 1892 da Melli che lo disse Tiepolo

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 21, n. 77), il dipinto è attribuito senza esitazioni a Michele Zugno. Si forniscono indicazioni sulle misure: 37 x 27 cm e sulla tecnica, a olio su tela.

152.

Scuola ferrarese? o Lombarda? 1^a metà sec. XVI

Gesù orante e tre Apostoli dormenti

(£ 70)

Palermo 1897 viene dalla collezione Pojero

153.

Van Bloemen Pieter⁷⁸⁷ [1657 – 1719] firmato PVB 1710

Animali con fondo di paese

[Galleria piccola muro nord. 1° fila da sotto]

Firenze 1886 da Aug[ust]o Tempesti mercante di quadri

Nel catalogo di Sestieri (1950), si forniscono un nuovo referto iconografico («Mandriani e animali su fondo di paese»), le dimensioni (0,31 x 0,48 cm) e si leggono per esteso la data e la firma: «P. V. B. 1710».

154.

Brueghel Jean (de' Velluti) (1568 – 1625) (firmato I. Brueghel) 1605

Paese [boschivo] con figure

(£ 550)⁷⁸⁸

[Galleria piccola muro nord 1° fila da sotto (centro)]

Vienna 1897 da Friedrich Schwarz (firmato a destra sotto il piede di un contadino)

Nel catalogo di Sestieri (1950), vengono precisate data e firma («J. BRUEGHEL 1605»), misure (0,35 x 0,54) e condizioni di conservazione («la tavola presenta una fenditura orizzontale, riparata»). Il valore del dipinto è per Briganti da dimezzare, rispetto alla cifra registrata da Sestieri.

⁷⁸⁷ Cancellato, a penna: «Van der Borcht?».

⁷⁸⁸ Cancellato, a penna: «(£ 650)».

155.

Cuyp Albert (1605 – 1691)

[(A. Calraet) BU. (?) nota a matita sul vecchio invent.]

Cavallo con stalliere e bambina (firmato AC)

(£ 1000)

[0,27 x 0,55 (?)]

[Galleria piccola muro nord prima fila da sotto]

Vienna 1897 detto

Bibliografia: C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, v. II, Esslingen-Paris 1908.

Il dipinto è fotografato da Lisa Bordonaro, come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie».

Il dipinto è menzionato, fra le opere di Aelbert Cuyp, nel repertorio di Hofstede de Groot sulla pittura olandese del Seicento: «559. Pferd in einer Landschaft. Sammlung Chiaramonte Bordenaro in Palermo» (C. Hofstede de Groot, 1908, p. 160).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Cuyp e si nota una sigla, «in basso a destra A. G.». Si precisa poi: «opera primitiva». La stima di Briganti è di cinque volte inferiore a quanto detto da Sestieri.

Il primo ad accorgersi che dietro le iniziali 'AC', oltre a opere autografe del celebre Aelbert Cuyp, si celava anche il *petit-maître* Calraet è Frits Lugt nel 1915: spetta a Laurens J. Bol aver riepilogato efficacemente la *querelle* che scoppia fra Abraham Bredius (che sviluppa l'intuizione di Lugt) e Hofstede de Groot, fermo alle posizioni del suo repertorio, nelle prime due annate della rivista 'Oude Kunst' (L. J. Bol, *II. Twee herontdekte Dorrechtse meesters: Abraham van Calraet en Abraham Susenier*, in 'Goede Onbekenden'. *Hedendaagse herkenning en waardering van verscholen. Voorbijzien en onderschat talent*, Utrecht, Tableau, 1982, pp. 14-15 [solo parte su Abraham van Calraet]).

Le pose del cavallo bianco, pezzato nelle zampe, e dello stalliere che trattiene la briglia del dipinto Bordonaro coincidono fino alla sovrapposizione con la parte di sinistra di un dipinto al Boijmans-van-Beuningen Museum di Rotterdam, dove è rappresentato un *Interno di stalla con due cavalli grigi* (inv. 1395, 31,4 x 40 cm). Al momento delle analisi in occasione di un restauro, le iniziali 'AC' del dipinto di Rotterdam, in basso a sinistra, si rivelano apocrife e si ritrovano invece, in basso al centro, le iniziali con cui si firma Calraet: 'APK', ossia Abraham Pietersz. Kalraet (articolo redazionale, con estratti di F. Schmidt-Degener, direttore del Boijmans, *Kalraet in Boijmans*, in 'Oude Kunst', IV, ottobre 1918 – settembre 1919, pp. 285-291, in part. p. 285 e figg. 1-2 per il dipinto prima e dopo il restauro).

156.

Maniera Italiana di Pittore Fiammingo. Sec. XVI

Madonna e bambino

[0, 31 x 0. 22]⁷⁸⁹

Galleria piccola muro nord. 1° fila da sotto. Primo posto

Roma 1896 da Sangiorgi proviene dalla vendita della Cassa di Risparmio di Genova

Il dipinto è identificabile nel catalogo della vendita delle opere della Cassa di Risparmio di Genova: è la «Vierge à l'Enfant. Assise dans un paysage boisé» attribuita alla «Ecole de Parme», su tavola, di misure 30 x 22 cm (*Galerie Sangiorgi cit.*, 1895, p. 21, n. 101).

È dunque il collezionista a proporre il riferimento alla «maniera italiana» di un pittore fiammingo del Cinquecento, quando redige il suo catalogo, due anni dopo.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a un «romanista di Anversa» della seconda metà del Cinquecento.

Nel 1960, una fotografia del dipinto è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio. Scattata nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane, è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119462-A119473). Tuttavia, al momento della pubblicazione, anche per i limiti cronologici che si propone il repertorio, la fotografia non è pubblicata (Carandente 1968), pertanto il dipinto è inedito. Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Amadeo [sic] Chiaramonte Bordonaro». Il numero di inventario (67) corrisponde a quello del catalogo di Sestieri. È trascritta un'iscrizione moderna visibile nella fotografia in basso a sinistra: VIO RO. È considerata un'opera dei Paesi Bassi meridionali («Zuidelijke Nederlanden») della seconda metà del Cinquecento.

157.

Filippo Hakert (1737 – 1807)

Cane in paese firmato (Filippo Hakert 1806)

[Galleria piccola muro nord]

Roma 1882 da S° Bon Vend[i]ta Galleria Bonamico

Il dipinto è acquistato alla vendita della collezione Bonamico. Si può identificare nel catalogo della vendita, nel n. 125: «Hackert. Cane in paese. Tavola firmata» (33 x 25 cm, cfr. *Catalogo della collezione Bonamico. Quadri antichi e moderni cit.*, Roma 1882, p. 23, n. 125). Nella copia di sua proprietà, il collezionista ha scritto a matita accanto alla voce il prezzo pagato per l'opera, «£ 48», e una lettera «A» che sta per 'acquisto'.

Nel catalogo di Sestieri (1950), è segnalata la presenza di una firma e di una data: «HARCKET 1806». Se è corretta la trascrizione, bisognerà dubitare dell'originalità della firma. Le dimensioni sono: 0,36 x 0,27 cm.

[p. 16]

Parete che divide dalla Scala

⁷⁸⁹ A matita.

158.

*Van Os Jean*⁷⁹⁰ 1744 – 1808

Paese con toro, capra e pecora

[Galleria piccola muro nord. Ultimo 1° fila da sotto]

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Pieter Gerard Van Os. Le misure sono: 0,24 x 0,29 cm.

159.

Van Balen Jean (1611 – 1654)

Adorazione de' Magi

(£ 180)

Torino 1894 da Brocchi Gius[eppe] Copia del quadro di Rubens che trovasi a Bruxelles od a Madrid e di cui io possiedo una bella incisione di Vorsterman

Bibliografia: Maurel, 1911.

Va riferito con ogni probabilità a questo dipinto l'appunto steso durante la visita di Adolph Goldschmidt: «Il quadretto Adoraz[ione] dei Magi (ai Colli salone verde) comprato dal S Brocchi a Torino che ha colore, disegno, e sapore della scuola di Rubens, lo attribuisce a de Crayes».

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 37, Alinari n. 19896).

La foto Alinari del dipinto è pubblicata a piena pagina da Maurel e il dipinto è ricordato con un giro di frase piuttosto elogiativo: «l'Adoration des Mages, un souvenir des plus riches Vénitiens [...]» (1911, p. 185, fig. a p. 156; il testo completo è trascritto nel saggio, a p. 208).

Come ha intuito il collezionista, il dipinto deriva da un'Adorazione dei Magi dipinta da Rubens nel 1634 per la cappella della chiesa delle Dame bianche di Lovanio e oggi nella cappella del King's College a Cambridge (cfr. M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 334, nn. 1094 (bozzetto alla Wallace Collection) e 1095).

160.

Teniers David il giovane (1610 – 1694)

Tentazione di S. Antonio

(£ 500)

[Galleria piccola muro ovest. 1° fila da centro]

Firenze da Ciampolini

⁷⁹⁰ Cancellato, a penna: «Pierre Gerard 1776 – 1839».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è confermato a Teniers il Giovane, si precisano le dimensioni (0,36 x 0,51 cm) e si annota che «sul manto del Santo appare la iniziale T», mentre «lo stesso soggetto è stato eseguito dal Teniers in un quadro che trovai al Louvre».

161.

Breughel Peter (1525 – 1569)

Gruppo di ciechi

(£ 200)

[1° fila da sotto]

Vienna da Fried[rich] Schwarz 1897

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 14), il dipinto è attribuito alla scuola fiamminga del Seicento e l'iconografia vira in «parabola dei ciechi». Sono fornite le dimensioni del dipinto: 0,31 x 0,25 cm, che risulta collocato nella «Galleria dei Fiamminghi».

Il dipinto più noto di Pieter Brueghel sul tema si conserva al Museo di Capodimonte a Napoli (inv. 84.490), firmato e datato 1568. Poteva già essere noto al senatore grazie a una tempestiva fotografia Brogi, riprodotta nella prima, lussuosa monografia sul pittore (R. van Bastelaer – G. H. de Loo, *Peter Bruegel l'Ancien. Son Oeuvre et son Temps. Étude historique suivie des catalogues raisonnés de son oeuvre dessiné et gravé et d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint*, Bruxelles, Librairie Nationale d'Art & d'Histoire G. van Oest & C^{ie}, 1907, pl. p. 138, n. A.15, pp. 293-296).

162.

Magnasco Alessandro 1681 – 1747

Processione di monaci

(£ 100)⁷⁹¹

[1° fila da sotto]

Pisa 1891 dal Prof.⁷⁹² Topi

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 14), il dipinto è attribuito a Marco Ricci. Sono indicate le dimensioni: 0,28 x 0,48 cm. Nelle stime di Briganti, il valore di mercato dell'opera è più del doppio rispetto a quanto indicato da Sestieri. È collocato nella «Galleria dei Fiamminghi».

163.

Brauwer⁷⁹³ Adriano (1608 – 1638)

[nota a matita nel vecchio catalogo: *Joos van Crasbech (Hulin v. Loo)*]

Contadini che cantano in cantina

(£ 650)

⁷⁹¹ Cancellato, a penna: «(£ 70)».

⁷⁹² Cancellato, a penna: «Colonnello».

⁷⁹³ Cancellato, a penna: «Brower».

[prima fila da sotto (penultimo)]

Vienna da Fried[rich] Schwarz 1897

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a un seguace. Le dimensioni sono di 0,41 x 0,31 cm.

164.

Van Os Pieter Gerard (1776 – 1839)

Vacca e pecora (firmato JG Van Os 1812)

(£ 350)

[2° fila da sotto]

Amsterdam 1888 da Goudstikker e Morpurgo neg[ozian]ti

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 14), del dipinto sono riportate le misure: 0,48 x 0,40: l'antiquario legge anche una firma e una data: «P. G. VAN OS F. 1812». È collocato nella «Galleria dei Fiamminghi».

165.

Velazquez Diego (1599 – 1660)

Infante D Filippo Prospetto figlio di Filippo IV

[Ritratto del Principe D Balthasar Carlos a cavallo alla caccia col falcone]

(£ 650)

[2° fila]

Vienna da Fried[rich] Schwarz 1897

Il dipinto è fotografato dalla ditta palermitana Incorpora: lo attesta una lista complessiva di «Fotografie di Quadri della Galleria C. Bordonaro» ultimata dopo il 1906.

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 15), il dipinto è attribuito a un seguace di Velàzquez, ma Briganti è già cosciente del fatto che il valore di mercato dell'opera va più che dimezzato. Le dimensioni della tela, fornite da Sestieri, sono 0,40 x 0,49 e l'antiquario nota che si tratta di una «replica variata dal quadro di Velàzquez al Prado». È collocato nella «Galleria dei Fiamminghi».

166.

Ricci Marco 1680 – 1729

Paese con architetture e figure

(£ 150)

[il vecchio catalogo porta come nota a matita: Marieschi e la firma E. Frascione]

[Galleria piccola muro ovest 2° fila da sotto]

Venezia 1895 da Sangiorgi proveniente Collez[ione] Favenza antiquario

Bibliografia: G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia, Zanetti, 1930; R. Pallucchini, *A proposito della mostra bergamasca del Marieschi*, in 'Arte Veneta', XX, 1966, pp. 314-325; M. Manzelli, *Michele Marieschi e il suo alter-ego Francesco Albotto*, Venezia, Tipografia Armena di San Lazzaro, 1991.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 38, Alinari n. 19921).

Non si hanno ulteriori riscontri di una visita dell'antiquario Enrico Frascione alla collezione, certamente da datare dopo gli anni Venti, giacché l'indicazione è presente nel catalogo privo della quota Pratameno. Il fondatore di questa dinastia di amatori-collezionisti avanza il nome corretto dell'attribuzione, come si evince dalla seguente storia critica.

Il primo a riconoscere a stampa la mano di Marieschi, pur attenuata in didascalia da un punto interrogativo, è Giuseppe Delogu, che nel 1930 inserisce la tela nel suo catalogo di dipinti del pittore veneziano (1930, p. 113, fig. 66).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto figura come Michele Marieschi. Qui sono riportate le misure: 0,45 x 0,48 cm, sinora ignote.

Il dipinto è menzionato da Rodolfo Pallucchini (1966, p. 325), in una recensione a una mostra di trenta opere private di Marieschi allestita da Franco Albini (*Michele Marieschi (1710 – 1743)*, Bergamo, Galleria Lorenzelli, settembre – ottobre 1966). Lo studioso considera una tela in vendita (già in collezione Porro a Roma, 57 x 74 cm) come «uno dei raggiungimenti pittorici più alti del Marieschi per sottigliezza di effetti atmosferici, degli ultimi anni della sua attività» e aggiunge che «una composizione analoga era nella collezione Chiaromonte Bordonaro di Palermo»: fa riferimento alla foto Alinari. L'associazione è innegabile: coincide soprattutto l'edificio-quinta sulla sinistra, immaginato in ombra e percorso da una traballante scala in legno.

Il problema critico che pone il dipinto, con le sue derivazioni, è affrontato nella monumentale mostra sui *Capricci veneziani del Settecento* del 1988, cit. p. 205, figg. 38, 40), dove un *Capriccio* della National Gallery di Londra (60,7 x 91,8 cm; inv. 2102), saldamente identificato come autografo di Marieschi, va a scalzare dal ruolo di testa di serie un'altra tela sul mercato (già nella collezione londinese di Gaby Salamon) che Succi – al contrario di Morassi – crede invece di un seguace. Altre varianti sullo stesso tema sono poi presentate da Ralph Toledano (*Michele Marieschi. L'opera completa*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1988, p. 152, n. C.44.1: Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, inv. 5801, 56,2 x 74,6 cm; e *ivi*, n. C.44.2, di ubicazione ignota), unitamente all'incisione eseguita da Bernardo Zilotti da un dipinto ignoto di Marieschi (R. Toledano, *Michele Marieschi* cit., p. 149, n. C.41.bis).

La serie di «paesaggi fluviali con casolare», ora censita in sette opere, è passata in rassegna da Mario Manzelli (1991, p. 69, n. M.67.3 – ma ricavata da una tesi di laurea discussa nel 1986 all'Università di Venezia, con relatore Terisio Pignatti). Il dipinto Bordonaro, valutato sulla base di una fotografia Alinari nella fototeca Morassi depositata all'Università di Venezia, che manteneva l'attribuzione a Ricci. Secondo Manzelli, è invece «evidente che si tratta di una opera del Marieschi, che rientra nella serie per soggetto e stile». Il rapporto con le tele di Londra e di Minneapolis si è stretto, sia nel catalogo che nell'apparato illustrativo; si è allentato quello proposto da Pallucchini con il dipinto privato. Si ritorna invece all'opinione palluccchiniana con F. Montecuccoli degli Erri – F. Pedrocco, *Michele Marieschi. La vita, l'ambiente e l'opera*, Milano, Bocca, 1999, p. 270, n. 50, dove sul dipinto

Bordonaro, non riprodotto, manca una posizione chiara. Si può forse sperare in qualcosa di più da D. Succi, *Michele Marieschi. Venezia 1710 – 1743*, Castelfranco Veneto, Cecchetto, 2015: libro ancora non edito nella fase finale di questa ricerca.

Una fotografia Alinari si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, fra quelle donate da Heinrich Bodmer nel 1927 (Mal. Barock. 36186). Oltre a un parere noto a stampa «(Delogu: M. Marieschi ?)», se ne trova un altro: «Marieschi (Puppi)». Una fotografia Alinari del dipinto si conserva nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 130109). Il conoscitore nel retro scrive solamente: «Marieschi».

167.

Anguissola Sofonisba 1535 – 1620

Gesù Bambino e S. Giovanni

[0. 37 x 0. 26]⁷⁹⁴

[2° fila da sotto]

Firenze 1892 dal Conte Guidi 1892

È probabile che si riferisca a questo dipinto l'accento a un dipinto della collezione che si trova nella *fiche* dattiloscritta di Hofstede de Groot (baknummer: 104, fichennummer: 1188565), consultabile nel sito rkd.nl: «Richtig van Gossaert. Die beide kussende kinderen die ock in het Mauritshuis zyn, maarschynlyk gedaan naar het exemplaar te Napels. Heet Florentysche school van de 16e eeuw. In der verzameling Bordonaro is ook neg een exemplaar, maar zwakker en met meer afwykingen. (Museum te Palermo, 56)» (traduzione, rivista con Milla: «Davvero di Gossaert. I due bambini che si baciano che sono anche al Mauritshuis, sono probabilmente copia dalla versione di Napoli. Nella collezione Bordonaro si trova un altro esemplare, ma più debole e con più deviazioni.»). Il dipinto conservato al Mauritshuis dell'Aja, a cui fa riferimento il grande studioso olandese, è oggi attribuito alla bottega di Joos van Cleve e rappresenta *Gesù Bambino e San Giovannino che si baciano* (39 x 58 cm, inv. n. 348). Il tema, di origine leonardesca e approdato precocemente in area fiamminga, ha una grande fortuna a inizio Cinquecento (F. Moro, *Spunti sulla diffusione di un tema leonardiano tra Italia e Fiandra sino a Lanino*, in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, a cura di M. T. Fiorio – P. C. Marani, Milano, pp. 120-140; L. Traversi, *Il tema dei “due fanciulli che si baciano e abbracciano” tra “leonardismo italiano” e “leonardismo fiammingo”*, in «Raccolta Vinciana», 27, 1997, pp. 373-437).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a un «Romanista di Anversa» della seconda metà del Cinquecento.

Nel 1960, una fotografia del dipinto è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio. Scattata nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane, è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119473). Tuttavia, al momento della pubblicazione, anche per i limiti cronologici che si propone il repertorio, la fotografia non è pubblicata (Carandente 1968), pertanto il dipinto è inedito. Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Amadeo [sic] Chiaramonte Bordonaro». Rispetto al catalogo di Sestieri, corrispondono e il numero di inventario (61). L'opera è catalogata sotto il nome di seguace

⁷⁹⁴ A matita.

di Joos van Cleve e si riporta anche un'attribuzione antica in suo favore: un'informazione che non trova riscontro nelle mie ricerche.

168.

J. e A. Both (1610 – 1650)

Paese con figure

(£ 840)

(tela 41 x 50)

[3° fila da sotto (ultimo)]

Firenze 1894 Vend[ita] Borg de Balzan

Il dipinto si può identificare nel n. 37 del catalogo della vendita della collezione Borg de Balzan (*Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence* cit., p. 7): è l'unico dipinto attribuito ai «Both Frères (André). 1609-1645. (Jean). 1610-1650». Si tratta di un «Paysage montagneux avec figures et animaux», e nella scheda si riporta la presenza di una firma della coppia di artisti: «La photographie rend assez bien les détails de ce tableau, mais sans en reproduire la teinte chaude et la grande facilité de son exécution. À droite sur un rocher se trouve la signature *J. A. Both*, qui démontre que les deux inséparables frères ont collaboré à ce remarquable tableau. Toile, haut. 42 cent., larg. 52 cent.». Il dipinto è riprodotto a piena pagina, a fianco, senza indicazione del fotografo. Gran parte del materiale illustrativo del catalogo è merito della ditta di fototipie romana Danesi.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è confermato a Jan Both.

169.

Van Huysum Jean (1682 – 1749)

Vasi con fiori

(£ 500)

tela 56 x 52

[3° fila da sotto (centro)]

Amsterdam 1888 da Goudstikker e Morpurgo Neg[ozian]ti

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 15), il dipinto è attribuito a Van Huysum, anche in ragione di una «firma quasi illegibile dello autore». È collocato nella «Galleria dei Fiamminghi».

La prima monografia sul pittore di nature morte Jan van Huysum (Amsterdam, 15 aprile 1682 – Amsterdam, 8 febbraio 1749) si deve a M. H. Grant, *Jan van Huysum 1682 – 1749 including a catalogue raisonné of the artist's fruit and flower paintings*, Leigh-on-Sea, Lewis, 1954; è stato poi intrapreso lo studio dei disegni, da C. White, *The flower drawings of Jan van Huysum*, Leigh-on-Sea, Lewis, 1964; più recenti sono S. Segal, *The temptations of Flora. Jan van Huysum 1682 – 1749*, Zwolle, Waanders, 2007 e A. T. Woollett, *Miraculous bouquets. Flower and fruit paintings by Jan van Huysum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011.

170.

Flinck Govert (1615 – 1660)
S. Tommaso che tocca la piaga di Gesù
(£ 341.25)
tav. 44 x 55

[Galleria piccola muro ovest 3° fila da sotto]
[Galleria grande accanto Botticelli]⁷⁹⁵

Firenze 1894. Vend[i]ta Borg de Balzan

Bibliografia: W. Sumowski, *Bemerkungen zu Otto Benesch's Corpus Rembrandtzeichnungen II*, Bad Pyrmont 1961; J. W. von Moltke, *Govaert Flinck 1615 – 1660*, Amsterdam, Menno Hertzberger & Co., 1965; W. Wegner, *Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Band I. Die Niederländischen Handzeichnungen des 15. – 18. Jahrhunderts*, Berlin, Gebr. Mann, 1973; W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler, V: Nachträge – Ortsregister – Ikonographisches Register – Bibliographie*, Landau/Pfalz 1983; W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, v. IX, New York, Abaris, 1985.

Il dipinto si può identificare nel n. 66 del catalogo della vendita della collezione Borg de Balzan (*Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence* cit., p. 11): è l'unico dipinto attribuito a «Flinck (Govaert). 1614-1660». È il «Christ faisant toucher ses plaies à Saint Thomas», così descritto nella scheda, con un'interessante lettura della data: «Le Christ placé au centre de tableau se découvre la poitrine et montre à Thomas la plaie qu'il porte au flanc. Plusieurs personnages assistent à l'apparition du Christ et par leur attitude manifestent leur étonnement. Au fond architectures dans le style classique. Ce tableau porte la date 1639; il est de la meilleure manière du maître. Bois, haut. 47 cent., larg. 56 cent.». Il dipinto non è riprodotto nelle numerose tavole del catalogo della vendita.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 39, Alinari n. 19909). Una fotografia Alinari si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, fra quelle donate da Ullrich Middeldorf (Mal. Holl. 114033).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è confermato a Flinck.

La prima menzione del dipinto si trova nel breve commentario di Werner Sumowski al *corpus* di disegni di Rembrandt concepito da Otto Benesch. Lo studioso nota che un apostolo all'estrema sinistra del dipinto Bordonaro ricorre in un disegno con un'*Incredulità di San Tommaso* (Monaco di Baviera, Graphische Sammlung, inv. 1906/279), attribuito da Benesch all'allievo di Rembrandt Constantijn van Renesse, con correzioni del maestro (cfr. O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, vv. V-VI: *The Late Period 1650 – 1669*, v. VI, London, Phaidon, p. 381, n. 1375, fig. 1609): in virtù di questo confronto, anche il dipinto Bordonaro passa a Renesse (W. Sumowski 1961, p. 22, n. 1375: «1375 (Christus erscheint den Jüngern): Die ganz links stehende Figur mit von Rembrandt korrigierten Händen und Füßen kehrt auf einem Gemälde des gleichen Themas in der Slg. Chiamonte Bordonaro in Palermo (als Flinck; eher Renesse) wieder»).

Nella prima monografia sul pittore (J. W. von Moltke, 1965, p. 231, n. 33), il dipinto è riprodotto e considerato esclusivamente «certainly not by Flinck» ed è ripresa l'opinione di Sumowski: «perhaps by Renesse».

⁷⁹⁵ A matita.

Nel catalogo dei disegni olandesi della Grapische Sammlung di Monaco, è nuovamente ripreso il confronto di Sumowski del '61 fra disegno di Renesse e dipinto Bordonaro (W. Wegner 1973, v. I, p. 120, n. 852).

Sullo stesso disegno ritorna ancora Sumowski (1985, pp. 4914-4915), aggiungendo stavolta che «Individual figures in the portrait bring to mind “Doubting Thomas” in the Chiarmonte Bordonaro Collection in Palermo».

Il dipinto è quindi schedato, come opera di Arnold Houbraken (Dordrecht, 1660 – Amsterdam, 1719), nel corpus dei dipinti della scuola di Rembrandt da Sumowski, con un valido riassunto della scarna vicenda critica (1983, p. 3103). Ora lo studioso confronta il dipinto Bordonaro con una *Fuga in Egitto* di collezione privata, firmata da Houbraken (cfr. W. Bernt, *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, München, Bruckmann, 1969, v. II, n. 557) e lo avvicina alla tarda attività di Samuel van Hoogstraten (*Andata al Calvario*, Glasgow, Hunterian Art Gallery, Smillie Collection, cfr. W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* cit., v. II, n. 833).

Tradizionalmente, gli studi su Houbraken si sono concentrati sulla sua attività di biografo (la prima edizione del *De grote Schwouburg. Schildesbiografieën* è del 1718 – 1721), e manca un profilo recente del suo prolifico operato di pittore e incisore. Assente dal monumentale e un po' macchinoso repertorio di Sumowski, le poche pagine disponibili colmano appena questo vuoto (H. J. Horn, *The Golden Age revisited. Arnold Houbraken's Great Theater of Netherlandish Painters and Paintresses*, Doornsijk, Davaco, 2000, v. I, pp. 11-17, v. II, figg. 2-41, 46-58). Bisogna allora rivolgersi alla lista di più di centotrenta opere passate in vendita sotto il suo nome nelle aste del Sette e dell'Ottocento che Hofstede de Groot compila nel 1893 (*Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh“*. *Kritisch beleuchtet von Dr. Corn. Hofstede de Groot*, Haag, Martinus Nijhoff, 1893, pp. 18-32 e 461-466). Fra questi, sembra di poter identificare un dipinto che ha tutta l'aria di essere il nostro: è infatti un' *Incredulità di San Tommaso*, su tavola, che misura 17 x 21 pollici (cioè 43 x 53.3 cm), e specifica «datirt 1687», passato all'asta il 26 agosto 1788 a Leida e comprato da un signor van de Vinne per 46 franchi (*Arnold Houbraken* cit., n. 22a, p. 462: «Der ungläubige Thomas, 12 Personen in einem prachtvollen Saal. Holz, 17" x 21", datirt 1687. Auction 26 Aug. 1788 zu Leiden, verk. f. f 46 an v. d. Vinne»).

171.

Jordaens Jacques 1593 – 1678

Testa di pastore

(£ 150)

tela 44 x 56

[4° fila sotto a destra della porta]

Vienna da Fried[rich] Schwarz 1897

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 13), il dipinto è attribuito a Jordaens. È collocato nella «Galleria dei Fiamminghi», come attesta anche l'inventario A. Per Briganti il valore di mercato del dipinto è di parecchio superiore, rispetto alla stima dell'antiquario romano.

Il dipinto è una copia fedele del volto del paralitico nel *Cristo che risana il paralitico* di Van Dyck della Royal Collection britannica (*Van Dyck. A complete catalogue* cit., pp. 26-27, n. I.9).

[p. 17]

172.

*Scuola di Van Eyck del Sec XVI*⁷⁹⁶

Adorazione dei pastori

(tela 122 x 97)

[4° fila sotto]

Vienna 1897 da Fried[rich] Schwarz

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 15), il dipinto è considerato di scuola fiamminga della seconda metà del Cinquecento: una gran differenza rispetto alla considerazione un po' incomprensibile del catalogo del senatore. È collocato nella «Galleria dei Fiamminghi».

Nel 1960, la prima fotografia del dipinto è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio, nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane: è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119472). Tuttavia, al momento della pubblicazione, il dipinto non viene inserito nel repertorio di Carandente (1968), anche per i limiti cronologici fissati al Quattrocento: pertanto è inedito. Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Luigi Chiaramonte Bordonaro». Il numero di inventario (54) corrisponde a quello del catalogo di Sestieri. È considerato un dipinto del Cinquecento, di «artiste inconnu».

173.⁷⁹⁷

Scuola Siciliana Sec XVIII

Cavaliere con Dama che suona la chitarra

£

tav. 56 x 69

[Pianterreno. Sala Quartararo muro nord]

Palermo

174.

*Scuola Olandese*⁷⁹⁸

Forse di Cornelis de Vos di cui esiste un ritratto simile alla Gall[eri]a di Berlino.

*Ved. Cat. N° 831*⁷⁹⁹

[Verspronck Cornelius 1610 † verso 1660]

Ritratto di marito e moglie

(£ 200)

⁷⁹⁶ Il numero romano che indica il secolo («XVI») è barrato, a penna.

⁷⁹⁷ Tutto il testo sotto questo numero è scritto su un cartiglio incollato sopra la pagina, a correzione di una stesura precedente.

⁷⁹⁸ Cancellato, a penna: «di Velasquez».

⁷⁹⁹ A matita.

(tela 91 x 115)

[Gall. Picc. sopra la porta della scala]

[Gall. Gr. N° 3 2° fila a s. camino]⁸⁰⁰

Pisa nel 1886 da Luigi Gucci

*forse di Jan Verspronck*⁸⁰¹

Il collezionista rifelto su quest'opera verso il 1902, cfr. saggio, capitoletti *'Ricordi di mostra di incisioni esposte nella Galleria Nazionale di Roma'*. Gennaio 1902 e *'Attribuzioni probabili del ritratto di marito e moglie...'*

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Jan Verspronck.

175.

Rubens P[ietr]o Paolo (1577 – 1640)

Testa di Apostolo

(£ 75)

tav. 51 x 47

[Gall. Picc. a sinistra porta muro ovest 4° fila da sotto]

[Gall. Grande muro nord 3° fila da sotto accanto Neri di Bicci]⁸⁰²

Napoli 1896 da Scognamiglio F[ratelli]lli mercanti. Sir W. Agnew crede sia un

Jordaens

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 18 nella lista) e viene poi fotografato anche dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 41, Alinari n. 19923).

Nel 1898, William Agnew sostiene un'attribuzione a Jordaens al posto del riferimento, con il quale probabilmente il dipinto entra in collezione, a Rubens.

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 51), il dipinto si trova ancora in galleria, è attribuito a Rubens senza esitazioni e si specifica che si tratta di un olio su tavola.

Una replica della composizione si trova al Musée Fesch di Ajaccio, dove è presentato come *'Ecole de Van Dyck'*. Un'altra replica (su tela, 109 x 89 cm) dello stesso *Apostolo* a figura intera, probabilmente un *Simone*, si conserva in una collezione privata statunitense, ed è considerata autografa da S. J. Barnes – N. De Poorter – O. Millar – H. Vey, *Van Dyck. A complete catalogue* cit., p. 80, n. I. 79.

⁸⁰⁰ A matita.

⁸⁰¹ A matita.

⁸⁰² A matita.

Il dipinto è probabilmente un originale del giovane Van Dyck e potrebbe far parte di una serie di Apostoli non ancora messa a fuoco dalla critica. Due altri possibili compagni, su tavola e coincidenti come misure potrebbero essere il *Cristo* (52 x 48 cm), citato da H. Rosenbaum, *Der junge Van Dyck (1615 – 1621)*, München, J. B. Grassi, 1928, p. 45 e il *San Pietro* già a Vienna nella collezione del Kommerzialrat Willibald Duschnitz, pubblicato da G. Glück, *Van Dycks Apostelfolge*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, Seemann, 1927, pp. 130-147, in part. fig. 2 a p. 135 (una buona fotografia è nella fototeca del Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco (lascito O. Benesch, inv. 339573, con l'indicazione delle misure: 52,5 x 43 cm). Glück argomenta che si tratta di uno studio iniziale per lo stesso soggetto poi elaborato con più cura nelle serie celebri di Dresda e Böhler (p. 143).

176.

Amberger Cristoforo (1490 – 1563)

Gesù che benedice e fiori attorniato da una famiglia

(£ 700)

tela 80 x 97

[4° fila a sinistra della porta]

Vienna 1897 da Fried[rich] Schwarz

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 13), il dipinto è attribuito ancora a Amberger. È esposto nella «Galleria dei Fiamminghi».

Come vedremo, una pista molto più attendibile per l'attribuzione è indicata invece da una scritta a matita successiva, che si trova nella copia dattiloscritta del catalogo di Sestieri conservata a Villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci: «Ludwig Tom Ring the younger» (1522 – 1584, per il pittore e la sua famiglia, cfr. *die Maler tom Ring*, catalogo della mostra (Münster, Westälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, 1 settembre – 10 novembre 1996) a cura di A. Lorenz, 2 voll., Paderborn, Bonifatius Druck, 1996).

La prima fotografia del dipinto viene eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio: è scattata nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane ed è oggi disponibile in rete nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119466). Tuttavia, non viene inserita nel repertorio pubblicato dal centro di ricerca al momento della pubblicazione del volume di Carandente (1968): pertanto il dipinto è inedito. Nella scheda del sito, il dipinto è classificato fra i dipinti di proprietà di Gabriele Chiaramonte Bordonaro. Il numero di inventario segnalato (47) corrisponde a quello del catalogo di Sestieri. Sono trascritte le iscrizioni dipinte in alto, nel mezzo: «Ick Leve[...]ook leven.Ioh: 14» e in alto: «Aetatis 21 Aetatis ?? Aetatis 6 Aetatis 57 Aetatis ??».

Il dipinto Bordonaro è una copia dello scomparto centrale del trittico del Metropolitan Museum, attribuito a un pittore tedesco «probably active Hamburg and Lower Saxony, 1560s – 1580s», (inv. 17.190.13–15, dono al museo di John Pierpont Morgan nel 1917, fig.). Una recente scheda del catalogo dei dipinti tedeschi del Metropolitan (cfr. J. P. Waterman, cat. 55, in M. W. Ainsworth – J. P. Waterman, *German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350–1600*, New York 2013, pp. 235-242), redatta secondo i criteri più avanzati dell'odierna attività scientifica nei musei, è esauriente sotto tutti i punti di vista. Sono trascritte e sciolte le iscrizioni dall'Antico e dal Nuovo

Testamento, che corrispondono in tutto a quelle del dipinto Bordonaro: variano solo i riporti a capo: al centro: «ICH LEVE, VND Gÿ SCHOLEN / OCK LEVEN, IOH: 14.» (Poiché io vivo, anche voi vivrete, Giovanni, 14, 19); nel cartiglio di sinistra: vedere le altre con la torcia: queste dal catalogo del Met; «HERE LATH MIJ DINE / GNADE WEDERVAREN, / DINE HVLPE NA DI- / NEM WORDE, / PSAL, 118» (119:41: dalla Bibbia di Gerusalemme); nel cartiglio di destra: «HERE, WENN ICK / MEN Dÿ HEBBE / SO FRAGE ICK NICHT / NA HEMEL VNDE / ERDE, PSALM. 73. (73:25). Sopra le teste dei donatori sono indicate le età: nel dipinto del Metropolitan, il padre e la madre della famiglia hanno 54 e 52 anni; i figli, da sinistra verso destra, 21, 6 e 16 anni (verifica se le età corrispondono). La cronologia del dipinto newyorchese è stata fissata, sulla base dell'analisi dendrologica del legno di quercia e di un particolare topografico, all'ottavo decennio del Cinquecento: «Ca. 1573 – 82». Nonostante possieda ancora le cornici originali, si è potuto appurare alcuni passaggi traumatici nella sua storia materiale: i pannelli sono stati rimossi dalle cornici solidali e parchettati («In a treatment before the triptych entered the collection, the panels were removed from the engaged frames and cradled»), lo scomparto centrale è stato amputato dei bordi non-dipinti («the unpainted borders of the central panel have been trimmed up to the very edge of the painting») e strisce di legno di circa 0,64 cm sono state aggiunte in alto e in basso («wood strips .64 centimeters high were added on the top and bottom»).

A differenza del dipinto newyorchese («in very good condition overall»), la copia Bordonaro andrebbe ripulita da uno strato di vernice antica deteriorato. Tuttavia, proprio per il suo stato intatto e esente da restauri, sotto uno spesso strato di vernice, nell'opera palermitana è ancora dato di ammirare la lacca corposa del manto del Cristo e dei fiori disposti sulla tavola, che nel dipinto del Met sono ridotti a un rosa pallido («Christ's cloak was originally red, but the red lake has faded nearly completely [...]. The now pale pink blooms in the still life were originally a deeper red»).

I fiori del dipinto sono stati tutti identificati da Sam Segal (*Blumen, Tiere und Stilleben von Ludger tom Ring d. J.*, in *die Maler tom Ring*, cit., pp. 109-149, in part. p. 134, nota 129), da sinistra verso destra, troviamo la *Rosa gallica*, la calendola (*Calendula officinalis*), il ranuncolo comune (*Ranunculus communis*), la margherita (*Bellis Perennis*), la violacciola rossa (*Matthiola incana*), il garofano comune (*Dianthus caryophyllus*) e quello piumoso (*Dianthus plumarius*), il gittaione (*Argostemma githago*), la rosa alba (*Rosa x alba*), la borragine (*Borago officinalis*) e la silene bianca (*Silene latifolia*). Non è invece ancora stata chiarita l'identità dei committenti, né il rapporto che intercorre fra loro; se vi è unanimità nel riconoscere i personaggi dello scomparto centrale: al fianco di Cristo i due coniugi e alle loro spalle i loro figli; vi è chi sostiene che il trentatreenne e la diciottenne dei laterali siano futuri sposi (e il trittico acquisirebbe così una valenza commemorativa delle nozze), chi li considera appartenenti alla famiglia ritratta al centro. Nella scheda del catalogo del Metropolitan, si mantiene aperta la questione, anche per l'assenza di riferimenti al matrimonio, nelle iscrizioni e nell'iconografia. La città rappresentata nel globo di Cristo è stata identificata in Amburgo vista da Est: e i campanili delle chiese si ritrovano tutti nel dipinto Bordonaro.

Waterman ha anche spiegato in modo convincente l'inusuale iconografia del trittico, che fonde in una sola immagine il genere del ritratto di famiglia con il prototipo del *Salvator Mundi*, inserendolo nel contesto religioso di Amburgo, città dominata nella seconda metà del Cinquecento dalla corrente rigorista dei Gnesio-luterani, sostenitori della presenza fisica di Cristo al momento dell'Eucarestia. Fra gli articoli della Formula della Concordia (1577) si sottolinea con forza il senso di un noto versetto del Vangelo secondo Matteo (18,20), secondo cui Cristo è presente quando i fedeli si riuniscono in suo nome: «l'intera persona del Cristo è presente, alla quale appartengono entrambe le nature, la divina e l'umana». Va cercato in questa direzione il senso della composizione del dipinto del Metropolitan e della copia Bordonaro: la pittura imprestava i suoi mezzi a una sensibilità religiosa che sosteneva la possibilità della vicinanza fisica fra Cristo e i fedeli.

Nel lavoro sull'attribuzione Waterman è invece giunto a scartare le varie proposte sinora avanzate: a parte i riferimenti iniziali a Antonio Moro (Hofstede de Groot, 1908) e a un pittore di Lubecca (Friedländer), il nome di Ludger tom Ring il Giovane si era imposto a partire dal 1914, aveva vacillato quando si era iniziato a esplorare il *corpus* del pittore in maniera sistematica (per una proposta poco fortunata in favore del pittore di Braunschweig Peter Spitzer, cfr. P. Piper, in Th. Riewerts – P. Piper, *Die Maler tom Ring. Ludger der Ältere. Hermann. Ludger der Jüngere*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1955, n. 138, pp. 120-121, figg. 121-124 e H. Zimmermann, *Peter Spitzer*, in «Kunstchronik», 7, 1954, pp. 289-290, con un intervento dello stesso Piper sul punto) e si era poi consolidato negli studi (cfr. soprattutto *die Maler tom Ring*, catalogo della mostra cit., v. II, n. 202, pp. 644-645). Waterman ha invece proposto di considerare il trittico nell'ambito della pittura fra Amburgo e la Bassa Sassonia, al pari del *Ritratto di Ernst von Reden* (collezione privata, datato 1579), anch'esso riferito a Ludger il Giovane alla mostra di Münster del 1996 (cfr. *die Maler tom Ring*, catalogo della mostra cit., v. II, n. 122, pp. 478-479 e n. 174, p. 631) e di due sportelli di un trittico conservato nella cappella del tesoro del castello di Celle, dove sono ritratti i donatori: *Guglielmo il Giovane, duca di Braunschweig-Lüneburg* e *Dorotea di Danimarca*. Soprattutto il confronto fra il *Ritratto di Ernest von Reden* e i due uomini maturi nel trittico del Metropolitan parla in favore dell'idea di Waterman e dell'espunzione delle due opere dal catalogo di Ludger il Giovane: sono due opere associate da una stesura pittorica attenta ai valori epidermici e filamentosi, costruita su colpi di pennello rapidi e fitti, da un comune sentire confidenziale verso psicologie decise e signorili.

177.

Rembrandt (1607 – 69) o Fabritius

Testa di giovane (firmato Rembrandt)

(£ 500)

tav. 54 x 42

[Gall. Picc. muro ovest 4° fila da sotto]

[cancellato, a matita: Gall. Grande muro nord a s. camino]

Amsterdam 1888 da Goudstikker e Morpurgo neg[ozian]ti. Parecchi credono sia un Carel Fabritius. Sir W[illia]m Agnew crede sia Hals.

Bibliografia: G. Lafenestre – E. Richtenberg, *La peinture en Europe. La Hollande*, Paris, Société Française d'Éditions d'Art, 1897; C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragenden Holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, I, Paris 1907; S. Bottari, *Un ritratto di Carel Fabritius*, in 'Critica d'arte', I, 1935; J. R. Judson, in *Rembrandt after three hundred years. An Exhibition of Rembrandt and His Followers*, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute, 25 ottobre – 7 dicembre 1969; Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 22 dicembre 1969 – 1 febbraio 1970; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 24 febbraio – 5 aprile 1970), a cura di C. C. Cunningham – J. R. Judson – E. Haverkamp-Begemann, Chicago, The Art Institute, 1969; C. Brown, *Carel Fabritius. Complete Edition with a catalogue raisonné*, Oxford, Phaidon, 1981; W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, II: *G. van den Eeckhout – I. de Joudreville*, Landau/Pfalz 1983.

Nel 1896, è Adolph Goldschmidt il primo a pronunciare il nome del Fabritius, come attesta la nota redatta dal collezionista il 9 marzo 1896 ('Il ritratto firmato Rembrandt lo crede di Fabritius').

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n.

21) e viene poi fotografato anche dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 7, Alinari n. 19920).

Nel 1898, al momento della sua visita, William Agnew sostiene invece un'attribuzione a Frans Hals («177 non lo ritiene Rembrandt ma invece Hals») e il parere è ricordato anche in nota nel catalogo.

Due fotografie Alinari del dipinto si conservano a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci.

Sul retro di quella conservata nella cartella delle fotografie da viaggio, si trova una scritta a matita del collezionista: «Nel Museo di Rotterdam esiste un ritratto simile al presente ma senza cappello, già attribuito a Rembrandt ed ora riconosciuto a Fabritius la cui firma fu scoperta nel ripulire il quadro (vedi *La Hollande par Lafenestre et Richtenberger* ove è riprodotto il quadro a pag. 16 Libreria XII C. 41)» e in basso il ricordo «far venire fotografie del quadro di Rotterdam museo».

La Hollande di Georges Lafenestre e Eugène Richtenberg appartiene a una serie felice di volumi dove sono catalogati i capolavori di pittura conservati nei principali musei europei. Il ritratto di Rotterdam compare in un'illustrazione di buona qualità e la scheda è corredata da una riproduzione della firma. Gli autori segnalano la fortuna del dipinto, quando era attribuito a Rembrandt, che non deflette dopo il passaggio sotto il nome di Fabritius (G. Lafenestre – E. Richtenberg 1897, p. 16, n. 74, cliché J. Baer, typogravure Ruckert).

Nel suo repertorio sulla pittura olandese del Seicento, Cornelis Hofstede de Groot segnala il ritratto Bordonaro come copia del *Ritratto* di Rotterdam di Fabritius, e nota la variante del cappello. Nel dipinto palermitano, visto senz'altro nella sua visita del 1901, lo studioso segnala una firma di Fabritius in alto a destra: un'indicazione che sarà tralasciata in seguito: «Eine durch Hinzufügung einer Mütze etwas veränderte Kopie befindet sich unter Rembrandts Namen in der Sammlung Chiaramonte-Bordonaro [sic] in Palermo. Rechts oben bezeichnet fabritius» (C. Hofstede de Groot, 1907, p. 580).

Nell'ottobre del 1935, sul primo numero di 'La Critica d'arte', Stefano Bottari pubblica un contributo di una pagina espressamente dedicato al ritratto Bordonaro e pubblica la fotografia Alinari (1935, p. 50, tav. 39). Lo studioso giudica «certamente apocrifa» la firma di Rembrandt «che si legge in basso a destra del dipinto, allato alla figura». Per lo studioso palermitano, «questo bel ritratto che trova invece il suo giusto posto nell'attività giovanile di Carel Fabritius». Bottari apprezza «la figura costruita con una spavalda sicurezza emerge dal fondo scuro per virtù della luce che intride di sé i colori e determina i piani, realizzati con bella energia di tocco e di impasto». Al momento del confronto con il «pensoso *Autoritratto* del Museo Boymans di Rotterdam, che l'artista dipinse nel 1653, un anno prima cioè della morte», il personaggio «in esso ritratto» viene dichiarato «il medesimo». Il dipinto Bordonaro è quindi per Bottari «un altro autoritratto del Fabritius, dipinto però in un periodo anteriore di circa una decina d'anni. Siamo così condotti intorno al 1643: in quel periodo l'artista contava ventun anni e mi pare che nulla si opponga per credere appunto questa l'età del personaggio ritratto». In conclusione è menzionato un articolo di Valentiner (*Carel Fabritius*, in 'Gazette des Beaux-Arts', VI, 13, 1935, pp. 27-34) e avvicinato al dipinto Bordonaro un *Autoritratto* di Luca Giordano nella Galleria Corsini di Roma, sulla scorta dei «generici rapporti di Rembrandt con pittori dell'Italia meridionale» individuati «specialmente da Corrado Ricci nel suo *Rembrandt in Italia*» (Milano, Alfieri & Lacroix, 1918).

Nella stima del 1950, il dipinto è considerato di Fabritius. Si riscontrano «varie fenditure verticali». A Sestieri è nota la posizione del Bottari: «questo è un autoritratto del Fabritius di circa dieci anni anteriore» e «su tale opinione si deve convenire». La stima dell'antiquario non è condivisa da Briganti, che valuta il valore del dipinto inferiore alla metà di quanto asserito da Sestieri.

Il ritratto Bordonaro è quindi menzionato, come «attributed to Carel Fabritius», in una scheda di catalogo di una mostra che si tiene negli Stati Uniti in occasione del trecentesimo anniversario della morte di Rembrandt, per stabilire un confronto tipologico con un *Ritratto di ragazzo* di Willem Drost (Amsterdam 1633 – Venezia 1659) di collezione privata. Per la prima volta, sono rese note la tecnica e le misure del dipinto Bordonaro («panel, 64 x 48 cm», cfr. J. R. Judson, 1969, pp. 53-54, n. 39).

Si torna sostanzialmente alla posizione di Hofstede de Groot con Christopher Brown, autore della prima monografia sul pittore. L'autore considera il dipinto Bordonaro una «painted copy (with added hat)» dall'autoritratto di Fabritius a Rotterdam, nella cui scheda il dipinto è menzionato (1981, p. 123, n. 4). Il catalogo di Brown è severamente restrittivo, con otto opere firmate, tre attribuite e venticinque respinte.

Anche Sumowski crede che il dipinto sia una copia dall'autoritratto di Rotterdam, ma riproduce a piena pagina una fotografia ben leggibile del ritratto Bordonaro, che mancava dai tempi di Bottari (1983, p. 985, fig. a p. 983).

Fotografie del dipinto si conservano all'Istituto Olandese di Storia dell'arte di Firenze (inv.) e nella fototeca del RKD (inv. 30595). Nel secondo caso, è riportata la firma falsa «Rembrandt f.» e esplicita l'idea che si tratti di una copia: «vrij naar Carel Fabritius».

Al pittore, scomparso a soli trentadue anni per lo scoppio di una polveriera a Delft, è stata dedicata di recente una buona mostra, di quattordici opere, ma con significative divergenze rispetto alla monografia di Brown, e ottime e abbondanti illustrazioni (*Carel Fabritius 1622 – 1654. Das Werk*, catalogo della mostra (Den Haag, Mauritshuis, 24 settembre 2004 – 9 gennaio 2005; Schwerin, Staatliches Museum, 29 gennaio – 16 maggio 2005) a cura di F. J. Duparc – K. von Berswordt-Wallrabe, Zwolle 2004; ed è anche importante il fascicolo monografico sul pittore comparso al seguito della mostra, per iniziativa della rivista 'Oud Holland', cfr. in part. F. J. Duparc, *Results of the Recent Art-Historical and Technical Research on Carel Fabritius's Early Work*, in 'Oud Holland', 119, 2006, n. 2/3, pp. 76-89). Il dipinto Bordonaro non viene però menzionato in queste occasioni di studio.

Il problema che pone questo dipinto è uno dei più affascinanti e complessi della presente ricerca. Di certo, non è corretto liquidare il *Ritratto* Bordonaro come una copia dal dipinto di Rotterdam, come pure ha sostenuto la linea maggiore degli specialisti di Seicento olandese (in testa Hofstede de Groot, poi Brown e Sumowski). È innegabile che il rapporto fra i due dipinti sia molto stringente e che il quadro di Rotterdam sovrasti, in termini di qualità, il dipinto Bordonaro. La posizione del busto, l'abbigliamento – una camicia bianca, sotto una giacca marrone, con un colletto a sbuffo – e la composizione generale del volto (bocca, naso, occhi), inclusa la distribuzione delle luci e dei colori sono identiche nei due dipinti. È nella capigliatura che iniziano a notarsi le prime divergenze e nel ritratto di Rotterdam sono visibili a occhio nudo alcune varianti nel lato sinistro, sia nella manica che nei ricci.

Fra il dipinto Bordonaro e l'*Autoritratto* di Rotterdam, si può ora inserire con più agevolezza il supposto *Autoritratto* della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. 2080, su tela, 62,5 x 51 cm, tagliato sul lato destro, e con l'iniziale 'C.' di una firma amputata), escluso da Brown nel 1981 (C. Brown, *Carel Fabritius* cit., pp. 131-132, n. R4), presentato come autografo alle mostre del 2004-2005 (*Carel Fabritius 1622 – 1654* cit., pp. 103-107, n. 4) e quindi accettato dallo studioso (C. Brown, *The Carel Fabritius Exhibition in The Hague: A Personal View*, in 'Oud Holland', 119, 2006, n. 2/3, pp. 139-145, in part. pp. 140-141).

Come posizione e tipologia dei caratteri, la firma falsa prende a modello la classica iscrizione sugli autoritratti di Rembrandt, ma in particolare si avvicina a quella dell'*Autoritratto* datato 1657 della National Gallery of Scotland (in deposito dalla collezione del Duca di Sutherland), in pieno risalto in basso a destra (cfr. A. Bredius, *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings*, revised by H. Gerson, London, Phaidon, 1969, n. 48, p. 551, fig. a p. 41).

178.

Van Goyen Jean (1596 – 1666)

*Veduta di Città*⁸⁰³ (firmato) VG⁸⁰⁴

(£ 2300)

tav. 47 x 63

[Gall[eria] Picc[ola] muro ovest 3° fila da sotto]

[Galleria Piccola muro sud 2° fila da sotto]⁸⁰⁵

Vienna 1897 da Fried[rich] Schwarz

Bibliografia: C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jarhunderts*, v. VIII, Esslingen-Paris 1923.

Il dipinto è menzionato fra le opere di Jan Van Goyen nel repertorio di Hofstede de Groot sulla pittura olandese del Seicento: «848. Eine Stadt. Nymwegen ähnlich. Sammlung Chiaramonte Bordenaro in Palermo» (C. Hofstede de Groot 1923, p. 208).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è attribuito a Jan van Goyen e si nota, per la prima volta, la firma nella barca: «F. G. I.». La cifra indicata da Giuliano Briganti è sensibilmente inferiore rispetto a quella stimata da Sestieri.

È, fra i dipinti dei paesaggisti di Seicento olandese della collezione che conosco, forse il più bello. È una veduta del Valkhof di Nijmegen, presa da una differente prospettiva rispetto al dipinto del Museum Het Valkhof di Nijmegen (XVI, 6)

179.

Cuyp Benjamin 1608 † ...

Deposiz[ione] di Gesù Cristo

(£ 410)

tela 57 x 78

[Gall. Picc. muro ovest 3° fila da sotto]

[4° [fila] a sin. porta scala]⁸⁰⁶

Vienna 1897 da Fried[rich] Schwarz

⁸⁰³ Cancellato, a penna: «sopra un fiume».

⁸⁰⁴ A matita.

⁸⁰⁵ A matita.

⁸⁰⁶ A matita.

Si riferisce a questo dipinto la *fiche* di Hofstede de Groot (baknummer: 320; fichenummer: 1680656), consultabile nel sito rkd.nl: «B. Cuyp. Bybelsche voorstelling met veel geel. (Coll. Chiara Monte Bordonaro te Palermo)»? «Scena biblica con molto giallo», secondo la traduzione di Milla, ma mi sembra strano...

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 11), il dipinto è attribuito a un seguace di Rembrandt. È esposto nella «Galleria dei fiamminghi», che è la «Galleria Piccola» dell'inventario A.

180.

Van der Neer Aert 1603 – 1677

[Nota a matita sul vecchio catalogo: Isaac Van Ostade a firma D. U. [?]]

Veduta di città con patinatori (firmato)

(£ 800)

tav. 48 x 67

[3° fila]

Vienna 1897 da Fried[rich] Schwarz

Bibliografia: C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jarhunderts*, v. VII, Esslingen-Paris 1918.

Il dipinto è menzionato, fra le opere di Aert van der Neer, nel repertorio di Hofstede de Groot sulla pittura olandese del Seicento: «518. Winterlandschaft. Sammlung Chiaramonte-Bordonaro in Palermo» (C. Hofstede de Groot, 1918, p. 488).

Nel catalogo di Sestieri (1950, pp. 13-14), il dipinto, attribuito a Van der Neer, è considerato autografo in ragione di una sigla, ritrovata «in basso a sinistra», «sopra una barca». È collocato nella «Galleria dei fiamminghi».

È forse uno dei sette dipinti venduti da Amedeo Chiaramonte Bordonaro a Ettore Sestieri verso il 1955, secondo la comunicazione orale di Maria Chiaramonte Bordonaro (8 ottobre 2013).

181.

Teniers David?

[David Teniers il Giovane (1610 – 1694)?]

Interno di macelleria

(£ 374.50)

Basilea 1886 da Shilling Kellermann per c/o Agente Newmann di Zurigo. Vi era la firma che scomparve dietro la ripulitura soverchia del Luperini e ricordo che non era quella di Teniers malgrado per tale figurasse il quadro presso il proprietario. La marca cancellata era V. W.

182.

Casanova Franc[esc]o Gius[epp]e 1727 – 1802

Fermata di Cavalieri

(£ 150)⁸⁰⁷

[Rame]

[2° fila da sotto]

Roma 1895 da Sangiorgi proveniente galleria Borg de Balzan (firmato)

Il dipinto e il suo *pendant* (cfr. n. 187) si possono identificare nel n. 296 del catalogo della vendita della collezione Borg de Balzan (*Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence* cit., p. 42): sono gli unici a figurare alla voce «Casanova (François). 1732-1805», inserito nella scuola francese. Sono i «Deux tableaux pendants», descritti laconicamente nella scheda come «Paysage avec fontaine, figures et chevaux», su rame («Cuivre, haut. 21 cent., larg. 24 cent.»). Come da tradizione per i dipinti di minore importanza, non sono riprodotti nelle numerose tavole del catalogo della vendita.

183.

Janneck C. 1707 – 1761

Suonatori

(£ 107)

[1° fila da sotto (primo)]

Strasburgo dalla V[edo]va Edel-Berchel mercantessa di quadri nel 1886

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 10), il dipinto è attribuito a «Janneck C. (attribuito a). Fiammingo, 1707 – 1761», probabilmente limitandosi a riportare la voce del catalogo del senatore. Si specifica che il tema raffigurato sono «Suonatori e danzatori» e si riportano misure del dipinto (22 x 29 cm) e che si tratta di un olio su tavola.

Non è fiammingo, ma austriaco, il pittore Franz Christoph Janneck (Graz, 3 ottobre 1703 – Vienna, 13 gennaio 1761), su cui a oggi mancano contributi specifici (aperture nel catalogo di una mostra organizzata nel Residenzmuseum di Salisburgo nel 1996: *Reich mir die Hand, mein Leben. Einladung zu einem barocken Fest mit Bildern von Johann Georg Platzer und Franz Christoph Janneck*, catalogo della mostra (Salisburgo, Residenzgalerie, 21 luglio – 24 settembre 1996) a cura di R. Juffinger, Salzburg, 1996 BZI).

Il numero di inventario non è visibile, ma l'identificazione, per ragioni di stile e di soggetto, è certa.

184.

Mieris Willem⁸⁰⁸ 1662 – 1747

Ritratto di uomo con coppa in mano

(£ 150)

[1° fila da sotto]

⁸⁰⁷ Cancellato, a penna: «(£ 250)».

⁸⁰⁸ Cancellato, a penna: «Frans». Di conseguenza, nel cambio di attribuzione, anche le date degli estremi biografici sono state corrette, ma sono scarsamente leggibili.

Palermo

figurò all'Esposiz[ione] Generale di Palermo nel 1892 e credo appartenesse alla famiglia

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 10), il dipinto è considerato una copia e se ne indicano le misure: 0,19 x 0,14 cm. È esposto nella «Galleria dei fiamminghi», ossia la «Stanza dei disegni». Tuttavia la cifra indicata da Briganti è quasi il doppio della stima di Sestieri: segno che forse il dipinto non è stato del tutto compreso dall'antiquario romano.

Un sigillo rosso di dogana, apposto sul retro della tavoletta, una traccia sulla provenienza: «Ch[...] Landes Commissariat von Baiern»: Monaco di Baviera. Un'etichetta, con scritta a penna 'Mieris' e a matita 'n 184', è invece evidentemente successiva all'ingresso in collezione. Direttamente sulla pittura a finto legno si trova invece una scritta 'Mieris [...]', che tuttavia pare sospetta, data la somiglianza della grafia con quella dell'etichetta. Anche sul retro della cornice dorata si trovano due scritte a matita indicanti il nome dell'autore (in basso: 'Mieris') e il numero d'inventario ('N 184', in alto).

In ogni caso, incrociando più confronti – con le *Fruttivendole* della Wallace Collection, con il *Carnezziere* (1699), l'*Allegro bevitore* (1699), il *Trombettiere* (1700), il *Venditore di tappeti* (1706), tutte opere della Gemäldegalerie di Dresda, con il *Pescivendolo* del Museum Smidt van Gelder di Anversa – l'opera sembra reggere bene il nome dell'autore di inventario.

185.

Franck ? Franz

Natività e adoraz[ione] dei pastori

(£ 100)

Roma *da Oreste Fallani mercante. La genealogia di Franck è infinita ed impossibile riesce avvicinarsi all'identificazione*

[p. 18]

186.

Marcellis Otto 1613 – 1673

Vaso con fiori

(£ 340)⁸⁰⁹

[1° fila da sotto]

Monaco 1886 da Meyer And. mercante di quadri (firmato I Marrellus 1635)

È il dipinto che Hofstede de Groot attribuisce a Jacob Marrel, in una *fiche* (baknummer: 157; fichennummer: 1301922), consultabile nel sito rkd.nl: «J. Marrel. Bloemstuk van 1635. (Coll. Chiara Monte Bordonaro te Palermo)».

⁸⁰⁹ Per un errore di trascrizione, la cifra è scritta due volte.

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 11), il dipinto è attribuito al pittore in virtù di un'iscrizione in basso: «I – MARELLUS P. F. 1635». È esposto nella «Galleria dei fiamminghi».

187.

Casanova F[rance]sco Gius[eppe] 1727 – 1802

Abbeveratoio con cavalli

(£ 50)

[2° fila da sotto]

Roma 1895 da Sangiorgi proviene Collez[ione] Borg de Balzan di Firenze

Il dipinto fa *pendant* con il n. 181: si rimanda alla scheda di quest'ultimo per il resoconto delle vicissitudini dell'opera.

188.

Brueghel Peter 1525 – 1569

Processione al Calvario (datata 1553 –

(£ 300)

tav. 29 x 43⁸¹⁰

[2° fila da sotto]

Firenze 1888 da Teresa Serani nata Cavaciocchi donna ove comprai stampe⁸¹¹

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 12 nella lista). È poi anche fotografato da Lisa, figlia del collezionista, e nel retro della foto conservata a villa Chiaramonte Bordonaro, si trova una scritta del senatore: anche lui era arrivato all'attribuzione corretta: «N. 188. Cat. di Hendric Bles 1480 – 1521 ?⁸¹² Quadro simile di maggiori proporzioni trovai all'Accademia di Vienna segnato colla Civetta la quale manca in questo che porta solo la data. Fot. Lisa».

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 10), il dipinto è attribuito alla scuola del Civetta. Una nota precisa che il dipinto è «datato in basso a sinistra 1553» e che si tratta di una «composizione che ricorda, precedendola quella di Pieter Brueghel a Vienna, che è del 1563» [fig.]. È esposto nella «Galleria dei Fiamminghi».

Al momento della divisione (1950 circa), il dipinto passa a Villa Chiaramonte Bordonaro ai Colli, dove ancora oggi si trova. Di proprietà di Gaia Palma, è esposto in un salone al pian terreno, insieme alla *Madonna con Bambino* di Van Dyck, alla *Testa di Apostolo* di Rubens, alla *Veduta di città* [mettere tutti i numeri di inventario e le attribuzioni che propongo]: segno di una fortuna perdurante nelle predilezioni dei discendenti del collezionista.

⁸¹⁰ A matita, nella colonna delle provenienze.

⁸¹¹ A matita.

⁸¹² Barrata, a matita, l'attribuzione precedente: «P Brueghel il Vecchio».

Nel 1960, una nuova fotografia del dipinto è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio, nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane: è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119469). Tuttavia, al momento della pubblicazione, il dipinto non viene inserito nel repertorio di Carandente, anche per i limiti cronologici fissati al Quattrocento (1968): pertanto è inedito. Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Luigi Chiaramonte Bordonaro». Il numero di inventario (34) corrisponde a quello del catalogo di Sestieri. Per quanto riguarda l'attribuzione, si sostiene il riferimento a Henri Bles («attribué»).

È lecito chiedersi se questa composizione potesse avere come *pendant*, nelle intenzioni di chi concepisce questo tema, un *Ingresso di Cristo a Gerusalemme* molto simile al dipinto presente, cfr. Jan van Amstel nella Staatsgalerie di Stoccarda, inv. 479, cfr. E. Rettich – R. Klapproth – G. Ewald, *Alte Meister. Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1992, p. 26.

Nel 2009, sotto la scorta di orientamenti metodologici attenti ai nessi fra le immagini e i testi, Michael Weemans analizza l'*Andata al Calvario* del Civetta in relazione all'interpretazione allegorica dell'episodio evangelico di Erasmo da Rotterdam, secondo cui l'umanità sarebbe accecata davanti alla Passione di Cristo. Nella roccia raffigurata nel dipinto dell'Accademia di Vienna, individua poi i lineamenti di un sileno, altro oggetto di un fortunato opuscolo di Erasmo (*I Sileni di Alcibiade*, prima edizione negli *Adagia* stampati da Aldo Manunzio a Venezia nel 1508), dove Cristo è paragonato al personaggio mitologico (M. Weemans, *La Montée au Calvaire : un paysage silénique de Henri Bles*, in *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie. XV^e–XVII^e siècles*, a cura di C. Nativel, atti del colloquio (Roma, Villa Medici, 24 – 26 maggio 2006), Rome-Paris, De Luca-Somogy, 2009, pp. 107-133; per una traduzione inglese dello stesso testo, cfr. Idem, *Herri met de Bles's Way to Calvary: a silenic landscape*, in 'Art History', 32, 2, aprile 2009, pp. 307-331). Nella monografia recente di Weemans sul Civetta (*Herri met de Bles. Les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Érasme*, Paris, Hazan, 2013, tradotta anche in italiano: *Herri met de Bles. Gli stratagemmi del paesaggio al tempo di Bruegel e di Erasmo*, Milano, Jaca Books, 2013), il testo del capitolo dedicato all'*Andata al Calvario* (pp. 205-226) riprende *in toto* l'articolo del 2009; è però illustrato con dovizia di particolari dal dipinto dell'Accademia di Vienna (figg. 139-144, 150, nonché in retrocopertina).

Si può qui avanzare l'ipotesi, curiosamente mai avanzata sinora, di identificare il paesaggio dipinto a olio dal Civetta nell'inventario dei beni di Ranuccio Farnese a Parma nel 1587 (cfr. L. Serck, *Bles dans l'historiographie et les inventaires anciens*, in *Autour de Henri Bles* cit., p. 144) con l'*Andata al Calvario* del Civetta, ma ancora attribuita a Pieter Bruegel il Giovane, della Galleria Nazionale di Parma (inv. 928, cfr. L. Serck, *La Montée au Calvaire* cit., p. 65, n. 11). Con ogni probabilità si tratta del dipinto descritto da Filippo Baldinucci, v. II, p. 302: «unica variante» di mano dello storico toscano, rispetto alle informazioni desunte da una traduzione italiana del Van Mander (Barocchi, v. VI, in *Notizie*, pp. 31-32).

189.

Teniers David 1610 – 1694

Bambocciata o Festa di villaggio

(£ 265)

*tavola*⁸¹³

[*Gall. Picc[ola] muro ovest 1° fila da sotto*]

⁸¹³ A matita, nella colonna delle provenienze.

*[Gall. Grande muro nord. A sin[istra] del camino]*⁸¹⁴

Basilea 1886 da Fr. Jenny

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 43, Alinari n. 19941) e una fotografia del dipinto si conserva all'Istituto Olandese di Storia dell'arte di Firenze.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di David Teniers, in virtù del monogramma rintracciato nello sgabello. Si segnala che è «di compagno» al n. 150. Le misure, identiche a quelle del pendant, sono riportate: 0,16 x 0,20 cm.

190.

*De Vos Simon*⁸¹⁵ 1603 – 1676

Ritratto di Borgomastro

£ 150

[1° fila da sotto]

Firenze 1886 da Aug[ust]o Tempesti mercante di quadri

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 13), il dipinto è attribuito a Simon de Vos: il formato è di «sesto ovale» e le misure sono 0,22 x 0,17 cm. È collocato nella «Galleria dei Fiamminghi».

191.

Teniers David 1610 – 1694

Bambocciata

(£ 265)

*rame*⁸¹⁶

[Gall[eria] Picc[ola] muro ovest 1° fila da sotto]

[Gall[eria] Grande muro nord. A sin[istra] del camino]

Basilea 1886 da Fr. Jenny

Bibliografia: Maurel 1911.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 43, Alinari n.). Una fotografia del dipinto si conserva all'Istituto Olandese di Storia dell'arte di Firenze.

La foto Alinari del dipinto è pubblicata da Maurel, con indicazioni di poco conto nel testo (1911, fig. a p. 158). Con attribuzione a Teniers, il soggetto è descritto con più accuratezza dell'inventario: ora si tratta di «Buveurs au village».

⁸¹⁴ A matita.

⁸¹⁵ Cancellato, a penna: «Jean? verso 1660».

⁸¹⁶ A matita, nella colonna delle provenienze

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di David Teniers, in virtù del monogramma rintracciato nello sgabello. Si segnala che è «di compagno» al n. 189. Le misure, identiche a quelle del pendant, sono riportate: 0,16 x 0,20 cm.

Parete del bancone dei Disegni Antichi

192.

Scuola Fiamminga Sec. XVIII

Suonatori dormienti

(£ 100)

tav. 32 x 46

[Gall[eria] Picc[ola] muro sud 1° fila da sotto]

Firenze 1891 da Bargioni

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 9), il dipinto è attribuito a un tardo seguace di Pieter Brueghel. L'iconografia è correttamente indicata come «parabola dei ciechi». E si nota: «composizione che forse risale ad un originale perduto dello stesso Breughel. Esecuzione dei primi del sec. XVII.». Figura sempre nella «Galleria dei Fiamminghi», come attesta l'inventario A.

193.

Vroom Herndrick Cornelis 1566 – 1640⁸¹⁷

Marina

(£ 400)

tav. 41 x 95

Firenze 1891 da Bargioni.

Questa attribuz[ione] è data ad un quadro presso che identico per soggetto e dimensione esistente

nella R. Galleria di Torino. Non ho mai visto marine di questo pittore (dal D^r Hofstede de Groot ritenuto di H. C. Vroom)

Fra le *fiches* dattiloscritte di Hofstede de Groot (baknummer: 288; fichenummer: 1606547), consultabili nel sito rkd.nl, si trova una nota che si riferisce al dipinto e al suo *pendant* (n. 195): «H. Vroom. Twee zeestukjes met blaauw water in syn gewone manier. (Coll. Chiara Monte Bordonaro te Palermo)», in traduzione: «H. Vroom. Due marine con l'acqua blu nella sua maniera tipica».

194.

Scuola fiamminga sec. XVI

Gesù fra i dottori

(marcato I 1545)

(£ 300)

tela 39 x 52

⁸¹⁷ Cancellato, a penna: «Van der Poel Egbert 1621 – 1664».

[Gall. Picc. muro sud 1° fila da sotto]
[Galleria grande]⁸¹⁸

Torino 1894 da Sanson Sacerdote

Bibliografia: Reinach, III, 1910.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 44, Alinari n. 19932). In una fotografia di sua proprietà, il senatore ha precisato, dopo «Scuola Fiamminga»: «de Lieges»: è l'unico suo pensiero sul dipinto a noi noto.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito al Monogrammista Y: l'antiquario nota, in basso a sinistra, il monogramma e una data: 1548.

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 125, n. 1). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Ecole flamande (daté 1548)».

Una fotografia Alinari del dipinto si conserva nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 91026, senza indicazioni nel retro).

195.

*Vroom Hendrick Cornelis 1566 – 1640*⁸¹⁹

Marina

(£ 400)

tav. 41 x 95

[1° fila da sotto]

Firenze 1891 da Bargioni. Pendant del N° 193. (Il D^r Hofstede de Groot lo crede di Hendrick Cornelisz Vroom

Fra le *fiches* dattiloscritte di Hofstede de Groot (baknummer: 288; fichennummer: 1606547), consultabili nel sito rkd.nl, si trova una nota che si riferisce al dipinto e al suo *pendant* (n. 193): «H. Vroom. Twee zeestukjes met blaauw water in syn gewone manier. (Coll. Chiara Monte Bordonaro te Palermo)», ossia «Due marine con acqua blu nella sua maniera (?)».

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 7), il dipinto è ribadito come attribuzione a «Wroom». Figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni», e il valore della stima è alto.

196.

Savery Roelandt (1576 – 1639)

Paese con una figura

(£ 350 + 5 % = £ 367.50)

⁸¹⁸ A matita.

⁸¹⁹ Cancellato, a penna: «Van der Poel Egbert 1621 – 1664».

tav. 41 x 65

[1° fila da sotto]

Napoli 1893 da Varelli Carlo. Il conte Georges Mycielski di Cracovia lo ritiene di David Vinkebooms 1578 – 1629 allievo di S. Roelandt.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 6), il dipinto è attribuito alla scuola di Alexander Kierrincks. Figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni». È una «Veduta di bosco» a olio su tavola.

[p. 19]

197.

*Avercamp Hendrick? XVII sec.*⁸²⁰

Scena di pattinaggio

(£ 300)

tav. 51 x 67

[2° fila da sotto]

Firenze 1889 da Melli

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 6), il dipinto è attribuito alla scuola di Avercamp. Figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni». È precisata la descrizione del soggetto: «Veduta di città sotto la neve e pattinatori su fiume ghiacciato» e che si tratta di un olio su tavola.

198.

Franchi Antonio 1634 – 1709

Battaglia (firmato Franchi)

(£ 400)

tela 49 x 73

[2° fila da sotto]

Firenze 1892 da Baldi che lo riteneva per Salv[ator] Rosa. Esiste di lui altri simile alla Galleria Nazion[ale] a Roma palazzo Corsini

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 7), il dipinto è attribuito a Antonio Franchi «(Att. a)», è dipinto a olio e figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni». Il valore della stima tuttavia non è alto.

199.

⁸²⁰ Cancellato, a penna: «fine del».

Van den Eeckhout Gerbrand 1621 – 1674

Ritratto di vecchio

(£ 700)

tav. ovale 56 x 44

[Gall[eria] Picc[ola] muro sud 2° fila da sotto

[Gall[eria] Grande muro Ov[est] accanto Botticelli]⁸²¹

Amsterdam 1888 da Goudstikker e Morpurgo Neg[ozian]ti

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 45, Alinari n. 19904).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è confermato a Eeckhout, ma per Briganti il suo valore è sensibilmente inferiore.

Questa testa di anziano rientra nella categoria dei 'troni', studi di teste tipiche della pittura di Rembrandt e dei suoi seguaci. Il modello potrebbe essere lo stesso che utilizza Rembrandt nel *Ritratto di uomo con cappello* della National Gallery di Londra (inv. 190, datato verso la fine degli anni '50) e nell'*Aristotele che contempla il busto di Omero* del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 61.198, datato 1653, cfr. A. Bredius, *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings*, revised by H. Gerson, London, Phaidon, 1969, nn. 309, 478, pp. 571, 594, figg. a pp. 217, 386), ma nella sua fase senile.

Il dipinto ha le sue radici stilistica nella tarda produzione rembrandtiana, verso il 1660, quando gli sfaldamenti di materia pittorica prendono il sopravvento. Lontano da ogni forma di estremismo, il dipinto Bordonaro rielabora i propositi di scioltezza e libertà del maestro, mantenendo compatta e accurata l'impostazione generale della testa. Il nome di Gerbrand van der Eeckhout (Amsterdam, 1621 – 1674) non regge all'urto del confronto con la produzione del pittore, attestata da numerose firme: la sua cultura evade dalla stretta osservanza rembrandtiana, nonostante una salda amicizia fra i due impreziosisse il classico rapporto maestro-allievo (cfr. W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* cit., v. II, pp. 719-909).

200.

Bellotto Bernardo (1724 – 1780)

Il Palazzo Ducale di Venezia

(£ 200)

tela 56 x 74

[Gall. Picc. muro sud 1° fila da sotto]

Venezia 1895 da Sangiorgi. Proveniente dalla collezione dell'antiquario Favenza

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è attribuito a Michele Marieschi. È ancora esposto nella «Galleria dei Fiamminghi», come attesta l'inventario A.

⁸²¹ A matita.

201.

Ruysdael Jacob (1630 – 1682)

Paese con figura

(£ 500)

tav. 45 x 62

[Gall[eria] Piccola muro sud 2° fila da sotto]

[Gall[eria] Grande muro nord 1° fila da sotto accanto camino a d[estra]⁸²²

Torino 1894 da G[iuseppe] Brocchi

Bibliografia: Maurel 1911; C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragenden Holländischen Maler des XVII. Jarhunderts*, v. IV, Esslingen-Paris 1911; *Jacob van Ruisdael*, Berlin, Bruno Cassirer, 1928; Seymour Slive (*Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven-London, Yale University Press, 2001).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 46, Alinari n. 19925).

Due fotografie si trovano a casa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album e un'altra sciolta: La seconda è eseguita prima dell'ingresso in collezione, come provano le due scritte a penna, con differente grafia. La prima, in francese, è precedente all'ingresso in collezione: «Paysage – signé Ruysdael – Hauteur 46 centimetres Largeur 62 (Bois)». La seconda è redatta dal collezionista e conferma la provenienza torinese registrata nel catalogo del 1898: «Acquistato da potere (?) dell'Ing. Brocchi Gius in Torino nell'Ott 1893.».

Il dipinto è schedato fra le opere di Jacob van Ruisdael, nel repertorio di Hofstede de Groot sulla pittura olandese del Seicento. Secondo il modello di scheda che riserva alle opere più importanti del suo repertorio, il conoscitore descrive il dipinto in ogni dettaglio: «707. Landschaft. Die rechte Hälfte des Mittelgrundes nimmt ein ansteigendes, bewaldetes Gelände ein; nach vorn rechts fällt es ab und ist unbewaldet. In der Mitte vor dem Wald zwei mächtige grosse Eichen; davor eine Hütte, an der vorbei ein Weg nach links vorn führt; auf dem Weg in der Nähe der Hütte ein Mann in Rückansicht, zu seiner Rechten ein Junge; mehr nach vorn ein stehender Mann in Vorderansicht mit einem Stock; er redet offenbar zu einem vorn auf einem Baumstamm sitzenden Mann in Rückansicht. Neben dem stehenden Mann ein Hund. Links Ausblick auf Flachlandschaft, von Bäumen begrenzt, aus denen ein Kirchturm emporragt. Breitbild aus Holz. Sammlung Chiaramonte-Bordonaro in Palermo» (C. Hofstede de Groot 1911, p. 213).

La foto Alinari del dipinto è pubblicata a piena pagina da André Maurel, con indicazioni di poco conto in questo testo di carattere generale (Maurel 1911, fig. a p. 177).

Nel sontuoso volume in quarto di Jakob Rosenberg (*Jacob van Ruisdael*, Berlin, Bruno Cassirer, 1928), che si impone come voce di riferimento per gli studi del paesaggista olandese, è già implicito un ridimensionamento del catalogo di de Groot (da 1075 opere si passa a 631). Il dipinto Bordonaro, noto con ogni probabilità solamente dalla foto Alinari, resiste all'urto e viene confermato fra gli autografi (n. 516, p. 104). Non così nel breve contributo di Kurt Erich Simon (*Jacob van Ruisdael*.

⁸²² A matita.

Eine Darstellung seiner Entwicklung, Berlin, Lankwitz, 1930, p. 80), dove, fra le osservazioni critiche poste in calce, il dipinto Bordonaro è attribuito a Roelof van Vries (1630 o 1631 – dopo il 1681).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito alla scuola di Jacob Ruisdael. Il valore delle stime Briganti è leggermente superiore.

Il dipinto figura fra i dipinti «dubious and wrongly attributed» nel catalogo completo dell'opera di Jacob van Ruisdael compilato da Seymour Slive (2001, p. 655, fig. dub122). L'attribuzione di Simon a Roelof van Vries è considerata «probably correct». Non sono note le dimensioni del dipinto, né la collocazione attuale («Formerly Palermo, Chiaramonte Bordonaro Collection»).

Sulla scorta di alcuni confronti con opere di Vries – come il *Paesaggio* firmato al centro 'R.vries' (di proprietà del mercante John Hoogsteder dell'Aja nel 1986, foto RKD, inv. 113140) e due versioni di composizione a lui attribuite in due vendite (Sotheby's London, 8 dicembre 2005, lot. 273, foto RKD, inv. 150665 e Zurigo, Koller, 17 settembre 1997, lot. 65, foto RKD, inv. 56985) – il dipinto Bordonaro può trovare posto nel *corpus* di questo poco noto seguace di Ruisdael. L'opera rielabora infatti spunti del linguaggio del celebre paesaggista olandese (cfr. in particolare i *Paesaggi con strade di campagna* di Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 320, e di San Pietroburgo, Ermitage, inv. 939, 933 e 1879, in S. Slive, *Jacob von Ruisdael* cit., pp. 398, 433-435, nn. 553, 616-618). Due querce, figlie anch'esse del mondo di Ruisdael (cfr. *La grande quercia*, Los Angeles County Museum of Art, inv. M.91.164.1, in S. Slive, *Jacob von Ruisdael* cit., pp. 291-293, n. 380) ma prive della sua terribilità, non arrivano a intaccare la quiete dei pastori del dipinto Bordonaro. Anche il gioco di luce, che batte in primo piano e lascia in ombra la radura, è di memoria ruisdaeliana. Oltre il recinto che delimita la strada, si intravede un villaggio, verso il quale si incamminano un uomo e un fanciullo, e la prima cascina è poco distante da loro. Il personaggio in primo piano, di spalle e a riposo, è un altro prestito dal lessico del maestro olandese (cfr. ancora *La grande quercia*).

202.

Scuola di Moroni (Sec XVI)

[Moroni Giov. Batt. 1520 – 1578]

Ritratto virile

(£ 230)

tav. 56 x 47

[3° fila da sotto]

Firenze 1887 da Venturini che l'attribuiva a Moroni. Sir Agnew lo vuole di Moroni

Nel 1898, William Agnew «lo ritiene per fermo Moroni». È questo dunque il nome con il quale il dipinto probabilmente è entrato in collezione.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (pp. 8-9), il dipinto è attribuito a Stefano Calcar. È sempre esposto nella «Galleria dei Fiamminghi». Briganti dimezza la stima proposta da Sestieri.

203.

Stimmer Tobias?

(sec. XVI)

Ritratto virile

(£ 420)

425

tav. 44 x 32

[Gall. Piccola muro sud 3° fila da sotto]
[2° fila da sotto]⁸²³

Bâle 1886 da Fr. Jenny mercante di quadri

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 7), il dipinto è ribadito a Tobias Stimmer. Figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni». In virtù di un'iscrizione, riportata dall'antiquario: 'BARTLI SCHONENBERG ETATIS 58 – ANNO DÑI 1544', il ritrattato è identificato in «Bartolomeo Schoenenberg».

Un'iscrizione, sopra il volto del ritrattato, attesta: 'BARTLI SCHONENBERG ETATIS 58 ANNO DNI 1544'. Due stemmi stanno ai due lati del volto: a sinistra, uno scudo quadripartito, giallo e rosso, con croci; a destra, su sfondo dorato, un cane nero con collare rosso.

204.

Baden Frans 1576 † ...

Flagellazione di Cristo con sotto famiglia pregante
(£ 1110)

tav. 168 x 123

[Gall. Piccola muro sud 3° fila da sotto]

Bale 1887 Vend[i]ta Colonn[e]llo Pfau. La parte superiore assai ridipinta (proviene dalla Collezione del Castello di Kybourg).

Il dipinto si può identificare con sicurezza nel n. 85 del catalogo della vendita della collezione Pfau: «Die Geißelung Christi, Votivbild mit Familie und Waffen des Stifters. Signirt. Holz 123/165. La flagellation du Christe. Tableau votif avec armoires du donateur. Signé. Bois 123/165» (p. 12)

Fra le *fiches* dattiloscritte di Hofstede de Groot (baknummer: 10; fichennummer: 1012325), consultabili nel sito rkd.nl, si trova una nota che si riferisce al dipinto: «F. Badens. Het schildery dat door den eigenaar aan dese schilder wordt toegeschreven, en dat hy indertya op een veiling te Basel kocht is een stuk uit de Hoogduitsche school blykens het dikke paneel van week hout, schildertrant, costumes en de wapens. Er staat alleen F. B. op. (Coll. Chiara Monte Bordonaro te Palermo)». Nella traduzione di Ludmilla de Potter, che qui ringrazio, rivista da me dal francese: «F. Badens. Il dipinto, che è attribuito a questo pittore dal proprietario del dipinto e che ha comprato a una vendita a Basilea, è opera della scuola primitiva tedesca, come dimostra il pannello in legno di (capire bene), lo stile pittorico, i costumi e lo stemma. L'opera è firmata ma solo dalle iniziali F. B.».

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 7), il dipinto è ribadito a Frans Badens. Figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni». Si precisa che di quest'olio su tavola è «mutilo lo spigolo inferiore a sinistra».

⁸²³ A matita.

Oggi esposto in galleria, sopra il camino, il dipinto è considerato di Badens anche nella *Valutazione* di Christie's (2014, p. 28).

In nessuno dei grandi repertori moderni sui monogrammi (Nagler, Bruillot), si trova traccia della sigla 'FB' in questione. Solo in Christ (*Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogryphes, rébus &c. Souslesquels les plus célèbres Peintres, Graveurs & Dessinateurs ont dessiné leurs Noms. Traduit de l'allemand*, Paris, Sebastien Jorry, 1750 [reprint Genève, Minkoff, 1972], pp. 103-104), l'occorrenza viene spiegata con tre possibilità: gli incisori Frederic Brendel, François Brunner e Frederic Bloemert, e solo quest'ultimo nome è meno oscuro all'autore, in quanto si tratta del figlio del celebre Abraham. Perdi più, Frans Badens (Anversa, 1571 – Amsterdam 1618) è invece un pittore di cultura italianizzante e rudolfina, che si allinea presto alle magie luministiche e soffuse del grande Hendrick Goltzius (G. T. Faggin, *Frans Badens (il Carracci di Amsterdam)*, in 'Arte veneta', XXIII, 1969, pp. 131-144). A quanto ne sappiamo, non ha mai siglato con un monogramma una sua opera. La generica indicazione di de Groot («primitivo tedesco»), il formato e il supporto in quercia sconsigliano ogni riferimento al pittore di Anversa.

205.

Scuola Lombarda Gian Pietrini ossia Rizzo

Madonna con Bambino

(£ 105)

tav. 63 x 47

[3° fila da sotto]

Roma⁸²⁴ 1888 V[endi]ta Gius[eppe] Scalabrini⁸²⁵ credo si possa attribuire⁸²⁶ a Gian Petrini in seguito a confronti fatti o meglio a Boltraffio.

Nonostante l'esitazione nella nota, il dipinto è acquistato alla vendita della collezione dell'antiquario Giuseppe Scalabrini, a Roma, nella tornata del 24 febbraio 1888, come attesta la ricevuta singola di acquisto trascritta nel saggio. Nel catalogo della vendita, il dipinto è il lotto 665 ed è presentato come opera di «Scuola lombarda. XVI secolo»: è la «Madonna col Bambino. Bella e fina pittura. Cornice dorata. Tavola alta m. 0,62 - 0,48» (*Catalogo della collezione Scalabrini di Roma. Antichità greche e romane* cit., p. 58). Anche il prezzo di acquisto corrisponde.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 6), il dipinto è attribuito alla scuola fiamminga, con indicazione cronologica sulla metà del Cinquecento. Si precisa che il Bambino «tiene un pomo» e che vi sono «numerosi zone nelle quali il colore tende al distacco». Figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni».

Nel 1960, la prima fotografia del dipinto è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio, nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane: è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119470). Tuttavia, al momento della pubblicazione, il dipinto non viene inserito nel repertorio di Carandente, anche per i limiti cronologici fissati al Quattrocento (1968): pertanto è inedito. Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Luigi Chiaramonte Bordonaro». Il numero di inventario (20) corrisponde a quello

⁸²⁴ Cancellato, a penna: «Firenze».

⁸²⁵ Cancellato, a penna: «Genolini».

⁸²⁶ Cancellato, a penna: «fondatamente».

del catalogo di Sestieri. Per quanto riguarda l'attribuzione, si avanza una proposta in favore di un seguace di Barend van Orley.

L'autore di questa *Madonna* padroneggia effettivamente sia il linguaggio della pittura leonardesca che una radice più propriamente fiamminga. Il fenomeno non è inconsueto; anzi, sono frequenti i casi di pittori di inizio Cinquecento che aggiornano il proprio repertorio su quanto trovano in Lombardia (Joos van Cleve, Ambrosius Benson, Quintin Matsys o lo stesso Bertrand van Orley). Come aveva intuito il senatore, l'area di certi prestiti – la posa del Bambino, la mano della Vergine – è da ricondurre alle opere tarde e ripetitive di Giampietrino. È più dettata da un'esagerata considerazione del dipinto la prosecuzione della nota, dove il senatore crede di poter «meglio» attribuire il dipinto «a Boltraffio», nonostante si pronunci «in seguito a confronti fatti» che è difficile reperire.

206.

Scuola Tiepolesca

Martirio di S. Stefano

(£ 80)

tela 59 x 48

[Gall. Piccola muro sud 3° fila da sotto]

Palermo 1887 dalla collezione Santoro Di Cesare

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è attribuito alla scuola napoletana di inizio Settecento (p. 6). Figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni». Si tratta di un olio su tela.

È il bozzetto del dipinto dell'altare maggiore della cattedrale di Besançon di Jean-Baptiste Troy, come si è accorto Mario Riccomini (2014).

Parete delle finestre

207.

Scuola fiamminga sec. XVII

Fauno alla mensa di contadini

(£ 70)

rame 31 x 23

[Gall[eria] Piccola muro ovest 2° fila da sotto a destra porta ballatojo scala]

Roma 1878 Vend[it]a Gall[eri]a Colonna sospesa dopo due giorni. Porta in rame intagliato il n° 214 di detta Galleria.

Nel *Catalogo dei quadri, e pitture esistenti nel palazzo dell'eccellentissima casa Colonna in Roma coll'indicazione dei loro autori, diviso in sei parti secondo i rispettivi appartamenti*, In Roma, presso Arcangelo Casaletti, 1783, il n. 214 è «Due Quadri di 1 ½ per traverso – Baccanti – Michele Rocca», p. 34 («Parte Terza. Secondo appartamento nobile e Terzo Piano Superiore al descritto Appartamento della Seconda Parte. Secondo Piano nobile. Prima Stanza. Anticamera dei Camerieri. Prima Facciata

verso la Stanza contigua sul Cortile Grande»: chissà se può trattarsi del quadro in questione. L'identificazione si fonda esclusivamente sul numero di inventario riportato dal senatore: «Porta in rame intagliato il n° 214 di detta Galleria».

Sestieri (1950, p. 14), che vede il dipinto esposto nella «Galleria dei Fiamminghi», non cambia di una virgola la voce del catalogo del senatore: «Scuola fiamminga, sec. XVII», «Fauno alla mensa di contadini», «olio su rame» e misure. Per un dipinto di piccole dimensioni, il valore della stima è notevole: con ogni probabilità, si tratta di un dipinto di qualità.

208.

*Meister der halben Figuren*⁸²⁷ [Sec. XVI]

Donna che scrive musica

(£ 300)

tav. 53 x 43

Gall. Piccola muro ovest 4° fila da sotto

Napoli 1893 da Varelli C[ar]lo. Vedi sul probabile nome del Meister i fasc. Ottobre 1902 – Gazette des Beaux Arts e Agosto id – Revue de l'Art Anc[iens] et Mod[erne]

Con ogni probabilità, il dipinto che figura nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria: «La Musica. Q. Massys». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria. Fra i due documenti e l'inizio della redazione del catalogo, verso la fine del 1897, si interpone però l'acquisto dell'*Adorazione del Bambino* di Provost (n. 42 – alla cui scheda si rimanda), che scalza il presente dipinto dalla collocazione in galleria.

In un appunto il collezionista cita un dipinto che deve avere molto in comune con quello di sua proprietà (vedere capitoletto *Bruges 1902*). Si tratta della *Donna che scrive una lettera* esposta alla mostra di Bruges del 1902, attribuita al 'Maestro delle Donne a mezza figura', al tempo nella collezione Pacully di Parigi (fig.), riprodotta nel fascicolo monografico della 'Gazette des Beux-Arts' dedicato alla mostra (H. Hymans, *L'exposition des primitifs flamands à Bruges*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1902, p. 68).

Un'annotazione a matita nel catalogo di Sestieri (1950, n. 58, p. 16) precisa: «Luigi». Senza esitazione è ribadita l'attribuzione del senatore al Maestro delle mezze figure, con un'indicazione sui limiti geografici e cronologici: «Fiandre – metà del Sec. XVI». È un olio su tavola e il soggetto è descritto come «Ritratto di giovane donna che scrive musica». Tuttavia, per Briganti il valore è da dimezzare, rispetto alla stima di Sestieri: segno di un dubbio riguardo all'autografia.

Nel 1960, la prima fotografia del dipinto è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio, nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane: è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119468). Tuttavia, al momento della pubblicazione, il dipinto non viene inserito nel repertorio di Carandente (1968), anche per i limiti cronologici fissati al Quattrocento: pertanto è inedito. Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Luigi Chiaramonte Bordonaro». Non è indicato un numero di inventario, ma misure, provenienza e soggetto non lasciano dubbi riguardo all'identificazione. Per gli schedatori

⁸²⁷ Cancellato, a penna: «Scuola di Quintin Metsis».

dell'Istituto belga, si tratta di una «Jeune femme écrivain. Marie Madeleine écrivain», una doppia possibilità che proveremo a sciogliere. Il dipinto è attribuito al Maestro delle mezze figure.

Il dipinto con ogni probabilità è andato venduto in una data imprecisata, dopo il 1960.

[p. 20]

209.

*Bicci di Lorenzo 1373 – 1452*⁸²⁸ *Berenson e moglie*⁸²⁹

Madonna in trono con Bambino nel centro – due Santi S. Pietro e S. Paolo ai lati
(trittico)

(£ 357)

tav. 143 x 140

[in alto tra le finestre]

Roma 1888 Vend[i]ta Scalabrini

Bibliografia: M. Logan Berenson, *Opere inedite di Bicci di Lorenzo*, in «Rassegna d'Arte», 15, 1915, pp. 209-214; Van Marle, XI, 1927.

Il dipinto si può identificare nel lotto 1249 del catalogo della vendita Scalabrini (Roma, 20 febbraio – 3 marzo 1888): un «Quadro in tavola a fondo dorato, pittura a tempera del 1400. Nel mezzo sta la Vergine seduta in Trono tenendo fra le braccia il Bambino in atto di benedire; a destra S. Pietro ed a sinistra S. Paolo; una predella ove vedesi Gesù morto con la Vergine Maria e S. Giovanni. Alto m. 1,43 – 1,43», senza ulteriore attribuzione (*Catalogo della collezione Scalabrini di Roma. Antichità greche e romane* cit., p. 123).

Del dipinto è visibile solo un particolare con la predella, dipinta a registro unito, nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto, come precisa l'inventario A, «in alto», sopra la terza fila, occupata dai tre numeri successivi (nn. 210-213).

Il dipinto è citato, ma non riprodotto, nella lista in calce all'articolo di Mary Logan Berenson (1915, p. 213). È chiaramente il «N. 99. *La Vergine tra S.S. Pietro e Paolo. – Predelle: Cristo morto e Paesaggio*». Un errore nella trascrizione del numero di catalogo «N. 99», che corrisponde alla *Testa del Redentore* già attribuita a Correggio, non può indurre a dubitare dell'identificazione del dipinto citato dalla Logan Berenson con il presente.

Nel 1927, Raymond Van Marle si limita a trascrivere integralmente quanto legge nell'articolo della Logan Berenson: «N° 99. Madonna between SS. Peter and Paul and the dead Christ against a landscape background in the predella» (Van Marle, XI, 1927, p. 33, nota 1).

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 2), il dipinto è esposto nella «Galleria dei fiamminghi», nuovo nome della «Stanza dei disegni», è attribuito a Bicci di Lorenzo, seguendo la Logan Berenson e Van Marle, è precisato un allarmante stato di conservazione: «A tempera su tavola. 1,43 x 1,40. Vari guasti, mancanze e tendenze a distacchi di colore».

⁸²⁸ Cancellato, a penna: «Scuola Fiorentina Sec XIV fine».

⁸²⁹ A matita.

210.

*Scuola Bizantina*⁸³⁰ *Sec. XIV [Sec. XIII]*

Cristo fra la Madonna e un santo

(£ 100)

tav. 56 x 41

[Gall. Piccola muro est 3° fila da sotto]

Napoli 1893 da Varelli Carlo

Il dipinto è ben visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella terza fila, il primo da sinistra, accanto al numero successivo (n. 211, l'*Adorazione dei Magi* di scuola senese).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 2), il dipinto è attribuito a un «maestro bisantino del sec. XVI». È preoccupante la diagnosi sullo stato di conservazione: «Vari guasti, una notevole lesione».

211.

*Scuola Senese Sec. XIV*⁸³¹

Adoraz[ione] dei Magi

(£ 120)

tav. 54 x 45

[3° fila da sotto]

Firenze da Ciampolini

Provenienza: Firenze, antiquario Vincenzo Ciampolini; Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro (almeno dal 1898 – 1950 circa); Roma, Ettore Sestieri; Piacenza, collezione Rizzi-Vaccari, donata ai Musei Civici nel 2006.

Il dipinto è ben visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella terza fila, al centro, accanto al numero precedente (n. 210, il *Cristo fra la Madonna e San Giovanni Battista* di tradizione bizantina) e al numero successivo (la *Pietà* di scuola tedesca del Quattrocento) e sopra la *Madonna* di Sano di Pietro (n. 216).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (pp. 2-3), il dipinto è attribuito a un seguace di Bartolo di Fredi.

Il dipinto si può identificare, sulla base del confronto con la foto di interni Alinari, con l'*Adorazione dei Magi* di Simone dei Crocifissi della collezione Rizzi-Vaccari, donata ai Musei civici di Piacenza nel 2006. L'opera è stata verosimilmente alienata da Amedeo Bordonaro di Gebbiarossa, tramite Ettore Sestieri, nello stesso modo della *Madonna con Bambino* di Sano di Pietro (n. 80). Il dipinto è pubblicato da Massimo Ferretti nel 1981. È poi Fabrizio Lollini a sottoscrivere che il dipinto fa serie

⁸³⁰ Cancellato, a penna: «Greca».

⁸³¹ Cancellato, a penna: «principio».

con una *Crocifissione* (inv. 286) e un *San Bernardo che consegna la regola* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 1078, cfr. *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini – G. P. Cammarota – D. Scaglietti Kelesian, Venezia, Marsilio, 2004, nn. 35-36, pp. 134-137). Fino al 1826, «sei tavolette» sono menzionate nella Pinacoteca, con provenienza dall'Istituto delle Scienze – è probabile che una di esse fosse il dipinto poi alienato e che prese la strada del mercato fiorentino, per pervenire a fine secolo in collezione Bordonaro.

212.

Scuola Tedesca Sec. XV

Madonna che abbraccia Gesù Cristo e accanto S. Giovanni

(£ 126)

tav. 65 x 50

[Gall. Picc. muro est 3° fila da sotto]

[Galleria Piccola muro ovest]⁸³²

Fribourg (Briscau) dalla Ved[o]va di un antiquario

Il dipinto è ben visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella terza fila, l'ultimo da sinistra dei dipinti visibili, accanto al numero precedente (n. 211, l'*Adorazione dei Magi* di scuola senese) e sopra la teoria di scomparti di trittici e di dipinti di devozione privata della seconda fila (nn. 218-219).

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 10), il dipinto è considerato, sempre di area tedesca, ma cinquecentesco. La cifra indicata da Briganti è sensibilmente inferiore a quella stimata da Sestieri. Figura sempre nella «Galleria dei Fiamminghi» o galleria piccola, come attesta l'inventario A.

213.

Scuola Fiorentina Sec. XIV

[attribuito a Jacopo da Casentino]

Madonna in trono con Bambino, San Giovanni e Santto Vescovo ai lati ed altre 12 teste di santi nello sfondo (fondo oro)

(£ 400)

[Gall. Picc. muro est 2° fila da sotto]

Firenze 1892 Prof Costantini

Milano, collezione de' Micheli

Provenienza: Firenze, antiquario Emilio Costantini (1892); Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro (1892 – 1950); venduto da Amedeo Chiaramonte Bordonaro a Ettore Sestieri (1950); Roma, Ettore Sestieri (?) (1950 – 1953); Milano, Antonio Morassi (1953); Firenze, collezione Carlo De Carlo, passata all'asta il 19 ottobre 2000; Milano, collezione De' Micheli.

⁸³² A matita.

Bibliografia: W. Suida, *Ein Triptychon des Jacopo del Casentino*, in 'Belvedere', 1929, VIII/2, Heft 10, pp. 329-330; R. Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, section III, vol. II, part. II, New York 1930; R. Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, section III, vol. VII, New York 1957; R. Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, section III, vol. II, a new edition with additional material, notes and bibliography by M. Boskovits, Florence, Giunti Barbèra, 1987.

Del dipinto è visibile una parte minima nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella seconda fila, da sinistra, accanto alla porta e partecipa a pieno titolo alla serie di scomparti di trittici che si scorre lungo la fila (vedi i numeri successivi, nn. 214-219).

Con ogni probabilità, va identificato in questo dipinto quello citato da Wilhelm Suida alla fine di un breve contributo (1929). Il pittore era stato identificato proprio da Suida, sulla base del trittico firmato di proprietà di Guido Cagnola (W. Suida, *Jacopo del Casentino*, in 'Kunstchronick', 1906, XVIII, p. 335) circa venti anni prima. La ricostruzione del suo *corpus* aveva poi ricevuto una prima sistematizzazione con i contributi di Richard Offner (*Jacopo del Casentino. Integrazioni alla sua opera*, in 'Bollettino d'arte', XVII, 1923, pp. 248-284) e di Mario Salmi (*Nuove attribuzioni a Jacopo del Casentino*, in 'Belvedere', V, 1924, pp. 119-123).

L'articolo di Suida del 1929 aggiunge al catalogo del pittore un trittico della collezione Weinberger di Vienna e in conclusione si fa cenno ad altre opere sino a quel momento sconosciute: «Ich möchte als zwei bisher in der Literatur nicht erwähnte Tafelbilder des Jacopo – einen kleinen Flügel mit der Kreuzigungsdarstellung im Museum von Bern und ein kleines Täfelchen der thronenden Madonna mit Engeln in der Sammlung des Baron Bordonaro in Palermo – namhaft machen.». La mancata menzione dei quattro santi ai lati del trono da parte di Suida – San Paolo, San Giovanni Battista, un santo vescovo (San Zanobi?), e un giovane santo (San Lorenzo?) – non può indurre a dubitare dell'identificazione: il figlio del collezionista ha riportato il parere dello studioso, durante una visita non documentata. L'affinità di stile, anche con le opere note nel 1929, è stringente (vedi la *Madonna* della collezione di Charles Loeser, ora a Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Museum of Art, o la *Madonna in trono fra angeli e santi* dello Städelches Institut di Francoforte, (n. 842), tutte riprodotte e studiate poco dopo da Offner, 1930, p. 108, 148.

L'articolo di Suida è ripreso brevemente l'anno dopo da Offner, 1930, p. 93: «Palermo, Baron Bordonaro. Panel, Madonna and Child with Angels'. Suida in Belvedere, 1929, VIII, 330».

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 3), il dipinto è attribuito a Jacopo del Casentino. È sempre esposto nella «Galleria dei Fiamminghi», nuovo nome della «Stanza dei disegni». Sono indicate le misure e formato del dipinto: «A tempera su tavola tricuspidata», 30 x 22 cm. Meno approfondita è la descrizione iconografica: «Madonna in trono con il Bambino. Tra quattro Santi e angeli». Manca ogni riferimento alla vicenda bibliografica precedente.

È uno dei sette dipinti venduti da Amedeo Chiaramonte Bordonaro a Ettore Sestieri verso il 1950, come attestano le annotazioni di Federico Zeri nel retro della prima fotografia del dipinto da lui posseduta (inv. 13661): «Jacopo del Casentino. ex. Coll. Chiaramonte-Bordonaro, Palermo [ca. 1950, Roma, Ett. Sestieri]. Milano, Coll. ... [1984, Milano, Longaro]». Un'altra fotografia di Zeri (inv. 13662), eseguita dalla ditta Vasari di Roma specifica un secondo passaggio nel mercato antiquario, e reca una perizia di Antonio Morassi scritta a penna a Milano il 20 maggio 1953: «La tavoletta cuspidata a fondo oro, a tergo riprodotta e raffigurante la Madonna in trono col Bambino, angeli e santi (cm. 31x29) è a mio avviso opera indubbia di Bernardo Daddi. Il confronto con le pitture accertate del Maestro quali il centro del Trittico della Pinacoteca di Napoli o quello degli Uffizi o

infine la Madonna di Orsanmichele a Firenze ancora sono sufficienti ad assicurarci, per la corrispondenza d'ogni elemento figurativo, dell'autografia della presente tavoletta: deliziosa per la freschezza del colore e conservata in modo eccellente».

Ora che conosce la fotografia, Offner ha agio di studiare il dipinto già Bordonaro e propone una ricomposizione con due ante di tabernacolo della Walters Art Gallery di Baltimora (inv. 37.772), con un *Giudizio Universale* e una *Crocifissione*. Lo studioso ipotizza che lo scomparto centrale sia stato resecato nella parte inferiore, dove poteva trovarsi una rappresentazione di morte della Vergine. Nel suo repertorio è pubblicata una fotografia di Mario Perotti (Milano); ricordata la provenienza dalla collezione, l'opera è segnalata in «the possession of a Romane private collector», è possibile che si tratti ancora di Sestieri. Un po' inspiegabilmente, il trittico è declassato a «Jacopo del Casentino and workshop» (Offner, 1957, p. 108, tav. XXXVIIa, sulla ricostruzione, pp. 105-110, tav. XXXVII).

La menzione di Offner del '30 è ristampata nella nuova edizione del volume su Jacopo del Casentino, a cura di Miklós Boskovits, senza ricordare che coincide con il pannello passato in seguito a Roma, pure inserito nelle liste e il dipinto non è nemmeno riprodotto (Offner-Boskovits, 1987, p. 387).

Il dipinto viene acquistato da Carlo De Carlo in data imprecisata e, dopo la sua morte (1999), risulta nel catalogo della vendita delle collezioni degli *Eredi di Carlo de Carlo. Importanti mobili rinascimentali oggetti d'arte, sculture, bronzi, maioliche d'alta epoca rari dipinti di maestri primitivi*, che si tiene a Palazzo Magnani-Feroni il 18 e il 19 ottobre 2000, a pp. 240-241. È la prima volta che il dipinto viene riprodotto in fotografia a colori, un intero e due particolari, e che si rendono note le dimensioni (cm 31,5 x 24).

Secondo quanto mi suggerisce Andrea De Marchi, il dipinto si trova oggi nella collezione privata milanese de' Micheli. Tuttavia non costituisce parte del nucleo – di opere esclusivamente settecentesche – donate da Alighiero de' Micheli al Fai di Milano e ospitato a Villa Necchi Campiglio.

214.

Scuola fiorentina del Beato Angelico

Cristo in croce tra le Marie e S. Giovanni (f. oro)

[2° fila da sotto]

Firenze id

Provenienza: Pisa, collezione Toscanelli (fino al 1883); Firenze, presso Emilio Costantini (1883 – 1892); Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro.

Bibliografia: Reinach, I, 1905; *Central Italian* 1909; *Italian Pictures* 1932; V. Schmidt, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, 2013.

Senza che il collezionista ne avesse cognizione, il dipinto proviene dalla collezione Toscanelli, dove è riprodotto alla planche II. La didascalia della fotografia recita, a piena pagina, «Bernard Daddi». Nel catalogo, la scheda di Milanese è stringata: «Daddi (Bernard) 11 – Jésus Crucifié. Tableau de forme cuspidale; la Madeleine au pied de la croix baise les pieds du Christ; des deux côtés, la Vierge et S.^t Jean l'Évangéliste ; au dessus l'Annonciation. Fond d'or. Voir notice A. Bois. Haut 0 m. 45 cent., larg. 0 m. 22 cent.» *Catalogo Toscanelli*, p. 4. Un'incisione dalla fotografia dell'*Album Toscanelli* è pubblicata da Salomon Reinach nel suo *Répertoire* sin dalla prima edizione (1905, p. 415), ancora come Bernardo Daddi.

Il dipinto è visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella seconda fila, il primo da sinistra dei dipinti visibili, accanto a un altro scomparto di trittico, con una *Crocifissione*, di dimensioni simili (n. 215). Si tratta chiaramente dell'allestimento descritto al momento della stesura del «Catalogo dei Quadri», come si nota dalla sequenza progressiva dei dipinti visibili nella seconda fila (nn. 214-219).

Molto vicino all'attribuzione esatta, e con deciso scarto rispetto alla scheda di Milanese, arriva Berenson, che inserisce il dipinto nella lista di opere di Paolo di Giovanni Fei già dal 1909: «214. Crucifixion» (*Central Italian* 1909, p. 166; *Italian Pictures* 1932, p. 184).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è attribuito a Niccolò di Pietro Gerini e l'opinione di Berenson, che «lo elenca tra le opere di Paolo di Giovanni Fei», «non appare accettabile». Sono riportate le misure: «0,42 x 0,20» e la forma «cuspidata».

È Victor M. Schmidt, nella voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* (v. 78, 2013) su Niccolò di Buonaccorso (Siena, noto dal 1356 – 1388), a arrivare all'attribuzione corretta. Lo studioso olandese conosce la fotografia del dipinto nel catalogo della vendita Toscanelli. Per lui «la *Crocifissione* già nella collezione Toscanelli di Pisa» appartiene a un «sottogruppo di opere con i caratteri stilistici di Niccolò ma che denota un'esecuzione di minore qualità», accanto a lei stanno: un tabernacolo in collezione Salini, la *Maestà* della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 141), il dittico con un'*Annunciazione*, ad Hartford (Wadsworth Atheneum), che fa coppia con la *Lamentazione* del Metropolitan Museum di New York (collezione Lehman, inv.) e un'altra *Crocifissione* già nel Wallraf-Richartz Museum di Colonia.

215.

Scuola fiorentina Sec. XIV

[secondo il Prof. Suida da attribuirsi alla bottega di Giotto]

Cristo in Croce con sotto Apostoli⁸³³ e le Marie (ffond]o oro)

(£ 66.05)

[Gall. Picc. muro est]

Roma 1886 Vend[ita] Mariangeli

Il dipinto si può identificare nel «Quadro in tavola dipinto a tempera con fondo oro: rappr: il Crocefisso con ai piedi le Marie e santi, ed in alto cherubini» della vendita di Mariangeli del 1886 (*Catalogo della vendita di oggetti antichi* cit., Roma 1886, n. 483bis, p. 44). Il collezionista ha anche riportato, nel catalogo della vendita di sua proprietà, il prezzo a cui ha acquistato il dipinto, che corrisponde a quello segnato nel catalogo della sua collezione: «66.05».

Il dipinto è visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella seconda fila, il secondo da sinistra dei dipinti visibili, accanto al numero precedente – un altro scomparto di trittico, con una *Crocifissione*, di dimensioni simili (n. 215) – e a quello successivo (una *Madonna* di Sano di Pietro, n. 216). La fotografia rappresenta quindi l'allestimento descritto al momento della stesura del «Catalogo dei Quadri», come si nota dalla sequenza progressiva dei dipinti visibili nella seconda fila (nn. 214-219).

⁸³³ Cancellato, a penna: «S. Giovanni».

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (pp. 3-4), il dipinto è attribuito a Giotto e si precisa che «l'attribuzione al Giotto è stata verbalmente indicata anche da W. Suida». Naturalmente è un'opinione ben diversa da quella segnalata nell'inventario A («Secondo il Prof. Suida da attribuirsi alla bottega di Giotto»), che è da considerare come il parere reale espresso dallo studioso viennese. Sestieri nota «qualche lesione nella parte sinistra». Sono indicate le misure: 32 x 20 cm e la «forma angolare nella sommità». È molto alto il valore di mercato indicato dall'antiquario romano. È sempre esposto nella «Galleria dei Fiamminghi», nuovo nome della «Stanza dei disegni».

Il trio delle Marie, e specialmente il modo di sorreggere la Madonna, con le mani infilate sotto le ascelle, è esemplato sullo stesso gruppo del pannello con la *Crocifissione* della Alte Pinakothek di Monaco. La Maddalena invece si confronta molto bene con la figura corrispettiva di un altro scomparto giottesco, la *Crocifissione* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo. L'idea, di grande potenza emotiva, del San Giovanni Evangelista che porta le mani giunte sotto la guancia è di chiara matrice giottesca: si ritrova nel Giovanni della *Deposizione* della Gemäldegalerie di Berlino. Il riferimento più calzante al Giovanni della nostra *Crocifissione* si trova nell'omologo personaggio della *Crocifissione* del Musée des Beaux-Arts di Troyes, prodotto, anche questo, della bottega di Giotto.

Si tratta di un'opera di Lippo di Benivieni. Occorre confrontare il dipinto con il *Compianto sul Cristo morto* già di proprietà Stoclet, poi Stroganoff e ora in una collezione privata italiana (M. Boskovits, *A critical and historical corpus of Florentine Painting*, sec. III, v. IX: *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Florence 1984, pp. 172-173, pl. XLV): per quanto riguarda i volti, è identica la scansione – gli angoli fra le ciglia e il naso si acutizzano, per rendere il dolore esperito dalle Marie, in entrambi i dipinti – la posizione a metà fra il profilo e il tre-quarti, la rotondità di alcuni personaggi (cfr. la Madonna del *Compianto* con la Maria a destra della Madonna svenuta nella nostra *Crocifissione*) o la spigolosità che assumono altri quando le teste sono disposte in senso orizzontale (cfr. la Maria sotto la croce o il Giovanni del dipinto già Stoclet con il volto della Madonna della *Crocifissione* Chiaramonte Bordonaro). Anche il Giovanni del nostro dipinto trova un buona pietra di paragone stilistica nello scomparto di polittico smembrato (ricostruito da M. Boskovits, *A critical and historical corpus of Florentine Painting*, sec. III, v. IX: *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Florence 1984, p. 180, pl. LII-LIIIa-b e identificato in quello della Cappella Alessandri in San Pier Maggiore a Firenze). Le velature di luce, che costruiscono il volume del panneggio del santo, si ritrovano nella veste che fascia lo stesso personaggio nella cuspide di collezione privata milanese (pl. LIIIb). Il braccio ha lo stesso movimento contratto, e la bocca è ridotta a una fessura molto stretta.

216.

Sano di Pietro 1406 – 1481

Madonna con Bambino e due teste di angeli (f. oro)

(£ 60)

Napoli

da Pepe

Bibliografia: *Central Italian* 1909; *Italian Pictures* 1932

La prima menzione del dipinto si trova nella lista di 'Opinioni del Sig. Berenson sui miei quadri', del 24 ottobre 1897. Nella colonna delle attribuzioni precedenti, il dipinto è segnalato come «Madonna e bambino con 2 teste Angeli fondo oro comprato da Pepe a Napoli, nella sala di disegni»; nella colonna delle attribuzioni berensoniane, troviamo scritto: «Sano di Pietro».

Il dipinto è visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto al centro – è quasi servito da punto di fuga, per il fotografo! – in seconda fila, affiancato da due scomparti di trittici per lato. La fotografia rappresenta quindi l'allestimento descritto al momento della stesura del «Catalogo dei Quadri», come si nota dalla sequenza progressiva dei dipinti visibili nella seconda fila (nn. 214-219).

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, il dipinto è descritto laconicamente come una delle «Two Madonnas» di Sano di Pietro presenti in collezione, insieme al n. 60. A partire dal 1909, il dipinto è quindi menzionato negli indici di Berenson: «216. Madonna» (*Central Italian* 1909, p. 239; *Italian Pictures* 1932, p. 500).

217.

*Scuola di Lorenzo Monaco (Fiorentina) (Berenson) Sec. XV⁸³⁴ [1° metà Sec XV]
G[esù] Crocifisso fra le Marie e Santi (oro)
(£ 200)*

[2° fila da sotto]

Firenze 1892 Prof. Costantini

Il dipinto è visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella seconda fila, il terzo da sinistra dei dipinti visibili, accanto al numero precedente (una *Madonna* di Sano di Pietro, n. 216) e a quello successivo, un altro scomparto di trittico (una *Madonna con il Bambino fra i Santi Pietro, Paolo e altri due Santi*, attribuita a Paolo di Giovanni Fei, n. 218).

Anche se le condizioni di visibilità non sono ottimali – non possiedo altra testimonianza visiva del dipinto – si può decifrare la sua iconografia: a sinistra, è il gruppo delle Marie, con lo svenimento della Madonna, ai piedi della croce è un santo o una santa in ginocchio, a destra, altri tre santi.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 4), il dipinto è attribuito alla scuola di Lorenzo Monaco. È sempre esposto nella «Galleria dei Fiamminghi», nuovo nome della «Stanza dei disegni». Aggiunge poco la descrizione iconografica a quanto già noto dal catalogo del senatore: «Gesù Crocifisso tra le Marie e Vari Santi». Sono indicate le misure e formato del dipinto: «A tempera su tavola ad arco acuto nella sommità», 40 x 24 cm. A paragone del valore degli altri scomparti di trittici presenti in collezione, la stima proposta da Sestieri è relativamente bassa.

218.

*Paolo di Giovanni Fei⁸³⁵ Sec. XIV [fiori verso 1381 – 87]
Vergine in trono con Bambino S. Pietro S. Paolo ed altri due Santi
£ 230
tav. cuspidata 45 x 20 ½⁸³⁶*

[2° fila da sotto]

⁸³⁴ Cancellati, a penna: «Toscana», «XIV».

⁸³⁵ Cancellato, a penna: «Scuola di Giotto».

⁸³⁶ A matita.

Bibliografia: *Central Italian* 1909; *Italian Pictures* 1932.

Il dipinto si può identificare in questa voce di inventario del catalogo della vendita Orsini: «Giotto (Ecole de). La Vierge Marie, assise sur un trône, et l'Enfant Jésus. Aux côtés du trône, Saint Marc, Saint Roch, Saint Pierre et Saint Paul. Dans le haut, le Père Eternel; fond doré. Panneau se terminant à angle aigu, dans le haut. Cadre doré» (*Catalogue des objets d'art et d'ameublement*, cit. 1896, p. 35, n. 259). L'attribuzione cancellata dal collezionista dopo il passaggio di Berenson è proprio «Scuola di Giotto»; dei quattro santi ricordati in catalogo, almeno due corrispondono, Pietro e Paolo; una variazione di cinque centimetri nelle misure (vendita: 53 x 21 cm; collezione: 45 x 20,5 cm) è spiegabile se si ipotizza che in un caso non è stata inserita la cornice.

Il dipinto è visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella seconda fila, l'ultimo da sinistra dei dipinti visibili, accanto al numero precedente, un altro scomparto di trittico (una *Crocifissione* assegnata alla scuola di Lorenzo Monaco, n. 217) e a quello successivo, (una *Madonna con il Bambino* della scuola di Bruges, n. 219).

La prima menzione del dipinto – «218. Madonna and Saints» – come spesso capita riduttiva dal punto di vista iconografico, si deve a Berenson (*Central Italian* 1909, p. 166; *Italian Pictures* 1932, p. 184).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 4), il dipinto, ancora sotto il nome di Paolo di Giovanni Fei, riprende le informazioni iconografiche del catalogo del senatore: è una «Madonna in trono con il Bambino, tra S. Pietro, S. Paolo e altri due Santi. In alto il Redentore benedicente». È esposto, come nel 1897, nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni». Fra i trittici della collezione è quello che è stimato con il valore più alto.

219.

*Scuola di Bruges*⁸³⁷ *Sec. XV*

Madonna con bambino lattante

(£ 600)

tav. 21 x 20,5

[2° fila da sotto]

Napoli 1894 dal Cav. B. Cannavina. Potrebbe essere di Van der Weyden essendo assai simile a quella della collez[i]one Mathys di Bruxelles riprodotta dalla Gazette des Beaux Arts 3^{ème} periode tom. 28 pag.^a 196.

Bibliografia: Reinach, III, 1910; F. Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasburg, Universitäts-Buchdruckerei von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1913; *Fogg Art Museum. Harvard University. Collection of Mediaeval and Renaissance Paintings*, Cambridge, Harvard University Press, [1919], 1927; Carandente 1968; D. De Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden*, in 'Jahrbuch der Berliner Museen', 30, 1971, pp. 60-161; L. Collobi Ragghianti

⁸³⁷ Cancellato, a penna: «Memling Hans».

Il dipinto è incluso nella prima campagna fotografica condotta dal senatore sui suoi dipinti, come attesta la lista del 9 settembre 1896 (*Fotografie: primi tentativi e la ditta Alinari (1896 – 1897)*, n. 1 nella lista). Nel retro della foto conservata a villa Chiaramonte Bordonaro, si trova una scritta successiva, che fugge ogni dubbio riguardo all'identificazione: «N. 219. Cat. Scuola di Bruges. H. Memling? Potrebbe essere di R. Van der Weyden confrontando questo quadretto con quello della Galleria di Berlino attribuito al d[ett]o autore».

Il dipinto è parzialmente visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella seconda fila, accanto al numero precedente, la *Madonna con il Bambino fra i Santi Pietro, Paolo e altri due Santi*, attribuita a Paolo di Giovanni Fei (n. 218).

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 387, n. 3). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Ecole de Rogier van der Weyden. Vierge et Enfant».

L'immagine edita da Reinach consente a Friedrich Winkler (1913, p. 63) di inserire il dipinto Bordonaro in un elenco di copie tratte dal *San Luca che ritrae la Madonna* di Rogier van der Weyden, una composizione nota in una versione oggi tendenzialmente creduta autografa (Boston, Museum of Fine Arts, inv. 93.153) e in varie repliche (le più importanti a Monaco, Alte Pinakothek, inv. WAF 1188; San Pietroburgo, Ermitage, inv. 419 e Vaduz (Lichtenstein), collezione del conte Ferdinand Wilczek, cfr. M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, v. II di *Early Netherlandish Painting*, Leyden, Sijthoff, 1967 [ed. or. Berlin, Cassirer, 1924], pls. 118-119); *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420 – 1570. Catalogo*, Bologna, Calderini, 1990.

Il dipinto è quindi menzionato in una scheda di catalogo relativa al dittico con una *Madonna con Bambino* e il *Ritratto di un vescovo e di un donatore* del Fogg Art Museum al tempo oscillante fra van der Weyden e Memling (1927, n. 60, pp. 294-299, in part. p. 297).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (pp. 4-5), il dipinto è attribuito ancora alla Scuola di Bruges, ma si fa un passo in avanti, per quanto riguarda la collocazione cronologica: «inizio del sec. XVI». È esposto, come nel 1897, nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni».

Una nuova fotografia del dipinto, eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio, è pubblicata da Giovanni Carandente (1968, pp. 20-21, n. 11, pl. V): è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique), dove è confluito il fondo del centro di ricerca sui primitivi fiamminghi (cliché A119459). Il dipinto è segnalato nella collezione di «Gabriele Chiaramonte Bordonaro». Il nuovo numero di inventario indicato da Carandente («Inv. n° 12») corrisponde a quello del catalogo di Sestieri, che sostituisce il precedente («autrefois n° 219»).

Lo stato di conservazione del dipinto, per come si poteva leggere più di cinquant'anni fa, è esaustivamente chiarito dallo studioso – e non manca un apprezzamento della qualità del dipinto: «Panneau en chêne, cintré. Cadre original taillé à même le support; 38,1 x 30,2 cm. Surface peinte: 28,8 x 21,5 cm. Fond d'or pointillé. Une fente de 8 cm de long part du sommet du panneau. Au dos sont apposées quatre traverses fixes. La saleté et les vernis altérés qui obscurcissent la surface peinte laissent cependant entrevoir la qualité et l'éclat de la couche originale, qui est très fine (Février 1960).»

Come in tanti altri passaggi del suo volume sui primitivi fiamminghi in Sicilia, è lucida l'analisi di Carandente a proposito della tavoletta Bordonaro. Lo studioso individua in un prototipo di Rogier van der Weyden il modello originario del dipinto, ossia la *Madonna con Bambino* del Musée des Beaux-Arts di Tournai (già nella collezione Renders a Bruges); nota la vicinanza del dipinto

Bordonaro con un'opera proveniente dalla collezione palermitana del notaio Teresi di Montemaggiore (nel 1881, poi passata al Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, inv. 268), attribuita a Jan Provost da Hulin de Loo nel 1902; infine, elenca una serie di sette dipinti di «composition analogue»: New York, Metropolitan Museum, anch'esso cuspidato, inv. 17.190.16: attribuito al 'Maestro della Leggenda di Sant'Orsola'; Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. 650: seguace di van der Weyden (o 330, cfr. mostra 2009); sportello sinistro del dittico a Cambridge (Mass.), Harvard University Museum, inv. : lo assegna allo stesso artista del precedente; Kassel, Gemäldegalerie, inv. 3; Valladolid, Museo Provincial, inv. 347: entrambi alla cerchia di van der Weyden; Williamstown (Mass.), Clark Art Institute, inv. 407: 'Maestro della Leggenda di Santa Lucia'; Roma, Galleria Doria Pamphili, attribuito a Ambrosius Benson.

La fortuna della composizione anche in area memlinghiana ('Maestro della Leggenda di Sant'Orsola', 'Maestro della Leggenda di Santa Lucia', Ambrosius Benson) induce quindi Carandente a incrinare il riferimento di Reinach e Winkler al seguito di Rogier van der Weyden e lo studioso si pronuncia piuttosto per «un imitateur plus lointain de Rogier, appartenant à l'école de Bruges, dans l'ambiance des peintres qui suivent Memlinc (une version du même sujet avec quelques variantes par rapport au tableau de Palerme, est attribué à Memlinc au Cleveland Museum of Art, n° 3429) et Gérard David, plus précisément de l'entourage d'Ysenbrant ou de Maître Michel, en raison de la subtilité des volumes».

Il dipinto è quindi inserito in una lista di ventiquattro repliche ispirate alla *LukasMadonna* di van der Weyden, in un consistente articolo di Dirk De Vos che indaga meticolosamente il rapporto fra originali del maestro di Tournai e derivazioni quattro-cinquecentesche. Un gruppo più circoscritto di sei opere viene accostato all'ambiente di Gerard David, con la possibilità che un dipinto fra essi – la *Madonna con Bambino* già di proprietà del barone di Béthune – giochi il ruolo dell'originale da cui derivan le cinque copie (D. De Vos, 1971, p. 127, n. 15).

Il dipinto è assegnato dubitativamente a Jan Provost da Licia Collobi Ragghianti, nel suo catalogo dei dipinti fiamminghi in Italia (1990, n. 257, p. 137, fig. a p. 136). La linea seguita nell'inquadrare il dipinto è quella di Carandente, e l'accento cade sulla vicinanza con la *Madonna con Bambino* di Strasburgo, di cui si ricorda ancora la provenienza palermitana: «sembra esatta l'attribuzione di entrambe alla scuola di Bruges; tra i maestri che vi operarono e si cimentarono su questo tema, reso a Palermo anche più «arcaizzante» dal fondo oro, il più vicino sembra Jan Provost. Ma le precisazioni sono sempre discutibili, in un materiale così poco distinguibile».

Bisogna solo ridimensionare un tassello importante dell'edificio critico ben congegnato da Carandente e De Vos: la *Madonna con Bambino* della collezione Renders, poi passata a Tournai, si è rivelata pesantemente ridipinta, e in area di falsificazione, dal pittore-restauratore Josphe Van der Veken (1872 – 1964), che vende il dipinto al collezionista di Bruges Emile Renders (1872 – 1956), come ha sancito la mostra documentaria *L'affaire Van der Weken*, (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 27 gennaio – 20 febbraio 2005), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2005, pp. 5-6. Il dipinto è infatti stato analizzato, producendo una dovizia di immagini scientifiche, in *Fake or not fake. Het Verhaal van de restauratie van de vlaamse Primitven*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 26 novembre 2004 – 28 febbraio 2005), a cura di H. Verougstraete – R. van Schoute – T.-H. Borchert, Gent-Amsterdam, Luidon, 2004, pp. 62-77. Sebbene sia difficile raccapezzarsi nel testo per chi non è pratico della lingua olandese, risulta chiaro dall'apparato illustrativo quanto siano estese le aree ridipinte da Van der Veken.

Per il resto, l'idea di fondo del prototipo della *Madonna* Bordonaro risale alla fase più eyckiana di Roger van der Weyden, quando il maestro di Tournai riflette sulle proposte più brillanti del patriarca della pittura fiamminga, verso il 1440 (M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden* cit., pp. 18-20).

Proprio nella *Madonna* di Strasburgo di Provost, intelligentemente citata da Carandente, si ha il focolaio della ripresa del tema a inizio Cinquecento (M. J. Friedländer, *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*, v. IX di *Early Netherlandish Painting*, cit., p. II, 1972, p. 90, pl. 170).

Il fondo dorato e puntinato del dipinto non fa eccezione nella pratica di pittura fiamminga a queste date: un altro caso contemporaneo è la *Madonna con Bambino* assegnata alla bottega di Dirck Bouts del Louvre (inv. M.I. 734), dove tutta la nicchia nella quale siede la Vergine presenta la medesima decorazione.

[p. 21]

220.

*Scuola di Giotto Sec. XIV*⁸³⁸

[nota del vecchio catalogo: attri. Giovanni da Ponte ?]

Martirio di S. Lorenzo fondo oro

(£ 100)

[1° fila da sotto]

?⁸³⁹

È uno dei pochissimi casi in cui il collezionista non trascrive data e luogo dell'acquisto.

Il dipinto è parzialmente visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella prima fila, il primo da destra, sotto il numero precedente, la *Madonna con il Bambino* della scuola di Bruges (n. 219) e accanto al numero successivo, il frammento di predella attribuito a Martino di Bartolomeo.

Il dipinto è attribuito a Lorenzo di Niccolò da Berenson, in una nota di lavoro ritrovata ai Tatti: «220. Martyrdom of Laurence».

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (pp. 5-6), il dipinto è attribuito a Giovanni da Ponte e le dimensioni sono di 0,21 x 0,30 cm. Figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni».

221.

Scuola Senese sec. XIV

[nel vecchio catalogo nota di Berenson: Martino di Bartolomeo]

Tentazione di S. Antonio e Comunione della Maddalena (frammento di predella fondo oro)

(£ 60)

[1° fila da sotto]

Firenze 1888 Teresa Serani che la volea di scuola fiorentina

⁸³⁸ Cancellato, a penna: «Martirio di S. Lorenzo». È stata confusa la colonna delle attribuzioni con quella dei soggetti.

⁸³⁹ A matita.

Il frammento di predella è visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella prima fila, dopo il numero precedente (il *Martirio di San Lorenzo*, ritenuto di Giovanni da Ponte, n. 220) e occupa gran parte dello spazio della prima fila visibile nella fotografia. Accanto, a sinistra, è il numero successivo (un *Ecce Homo fra San Giovanni e la Madonna* di scuola fiorentina del Quattrocento, n. 223).

Come formula di esposizione, è particolarmente riuscito l'accostamento dei due frammenti, probabilmente acquistati già divisi, talmente ravvicinati da simulare l'integrità della predella.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 5), il dipinto è attribuito a Martino di Bartolomeo, senza alcuna menzione al parere di Berenson, che pure poteva esser nota oralmente ai nipoti del collezionista. Figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni». Nei due «scomparti di predella», che misurano 23 x 70 cm, si notano «numerosi restauri». Nonostante l'importanza storico-artistica del frammento, il valore stimato da Sestieri non è particolarmente alto.

Questi due scomparti di predella provengono, con ogni probabilità, da un polittico dove sono raffigurati, nei pannelli superiori di destra, i santi Maria Maddalena e Antonio Abate.

I nostri due scomparti non possono appartenere alla stessa predella dei tre scomparti conservati nella Pinacoteca Vaticana, che rappresentano tutti *Storie di Sant'Antonio Abate*, compresa la tentazione dei demoni, una delle due scene del frammento Chiaramonte Bordonaro.

Candidato a far compagnia al nostro frammento è il *Martirio di San Lorenzo* passato sul mercato antiquario fiorentino nel 1963 e già in una collezione privata newyorchese, del quale due fotografie si trovano nella Fototeca Zeri (inv. 23083 e 23084)

222.

Id.

Cristo fra le Marie e gli apostoli (framm[en]to seguito del preced[en]te)

(£ 40)

Id id

Le condizioni di visibilità e le modalità espositive del frammento sono discusse nella scheda precedente. Qui basti aggiungere che l'accostamento con il numero successivo (un *Ecce Homo fra San Giovanni e la Madonna* di scuola fiorentina del Quattrocento, n. 223) poteva anche esser dettato dalla similarità iconografica.

223.

Scuola (Fiorentina)⁸⁴⁰ sec. XIV

Cristo nel sepolcro fra la Madonna e S. Giovanni

(£ 13.10)

Roma 1886 Vend[ita] Mariangeli

⁸⁴⁰ Cancellato, a penna: «Toscana».

Il dipinto si può identificare nel «Cristo nel sepolcro» venduto in un unico lotto che comprende «Due quadretti in tavola dipinti a tempera, d'antica scuola: rapp: una il Crocefisso, l'altra Cristo nel sepolcro» della vendita di Mariangeli del 1886 (*Catalogo della vendita di oggetti antichi* cit., Roma 1886, n. 470bis, pp. 43-44). Il collezionista ha anche riportato, nel catalogo della vendita di sua proprietà, il prezzo a cui ha acquistato il dipinto, sopra la dicitura «Cristo nel sepolcro», che corrisponde a quello segnato nel catalogo della sua collezione: «13.10» e accanto, il costo dell'intero lotto: «27,30».

Il dipinto è visibile nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella prima fila, dopo il numero precedente (i frammenti di predella di Martino di Bartolomeo, n. 221-222), penultimo primo della porta. È accostato, per non dire addossato, al numero precedente, con il quale dialoga dal punto di vista iconografico, come detto nella scheda precedente.

Il dipinto è parte della dote di Antonietta Chiaramonte Bordonaro, e quindi confluisce nella collezione palermitana dei Papé di Valdina. È uno degli otto dipinti che passa in vendita a Roma, presso la casa d'aste Finarte, il 7 e l'8 maggio 1974 (n. 101, vedi *La vendita Finarte*).

224.

Schauffelein Jean 1492 – 1539

La Deposizione

(£ 132)

[1° fila da sotto]

Firenze 1894

Del dipinto è visibile solamente l'ombra nella fotografia Alinari della scala, attraverso la porta che immette nella «Stanza dei Disegni». È esposto nella prima fila, dopo il numero precedente (un *Ecce Homo* di scuola fiorentina del Quattrocento, n. 223), ma a discreta distanza.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (pp. 4-5), il dipinto è attribuito ancora a «Jean Schaenflein». È esposto, come nel 1897, nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni». Sono riportate le misure del dipinto: «0,19 x 0,20» cm e precisato che si tratta di un olio su tavola.

Un'identificazione dei vari monogrammi con cui si firma Hans Schäufelin (Norimberga, circa 1480 – Nördlingen 1539 o 1540) era già stata elaborata da F. Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc. avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms*, Munich, A l'Institut Littéraire Artistique de la Librairie de J. G. Cotta, 1832 [ma è una nouvelle édition], n. 2500. Non doveva quindi essere difficile per l'antiquario fiorentino, di cui non è noto il nome, attribuire all'artista il dipinto, che con ogni probabilità entra in collezione con il riferimento proposto. Sul pittore e incisore, al tempo del collezionista era disponibile U. Thieme, *Hans Leonard Schaeufeleins malerische Thätigkeit*, Leipzig, Seemann, 1892 e cfr. oggi C. Metzger, *Hans Schäufelin als Maler*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2002.

225.

Bassano Leandro 1558 – 1623

Scena campestre

(£ 50)

443

Il dipinto è parte della dote di Antonietta Chiaramonte Bordonaro, e quindi confluisce nella collezione palermitana dei Papé di Valdina. È uno degli otto dipinti che passa in vendita a Roma, presso la casa d'aste Finarte, il 7 e l'8 maggio 1974 (n. 81, vedi *La vendita Finarte*). Nel catalogo della vendita è considerata una *Scena biblica* e si specifica che il dipinto, a olio su cartone (29,5 x 46,5), è «firmato a destra». Grazie alle annotazioni del banditore nell'esemplare del catalogo, conservato a casa di Giovanni Agosti, sappiamo che il dipinto viene venduto.

226.

*Girolamo S[an]ta Croce*⁸⁴²

*allievo dei Bellini fiori 1530 Berenson*⁸⁴³

[nel vecchio catalogo nota a matita: Marco Bello – E. Frascione]

Sacra Famiglia

(£ 250)

[Gall. Picc. muro est a sinistra entrando dalla Galleria Grande

*[Quartararo. Sala maioliche persiane muro sud]*⁸⁴⁴

Firenze 1892 Melli che lo attribuiva a Giambellino

Bibliografia: *Italian Pictures* 1932; F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Vicenza, Neri Pozza, 1962.

La prima menzione del dipinto fra i documenti della collezione va rinvenuta in un parere di Berenson del 1897: va infatti identificato nella «Sacra famiglia piccola vendutami da Brocchi p[er] Scuola Veneta», con correzione successiva sulla provenienza: «(questo mi fu venduto da Melli a Firenze)». Nella colonna delle attribuzioni di Berenson figura il nome di «Vin[cenzo] Catena».

Nei blocchetti di appunti ai Tatti del 1897, il dipinto è segnalato come «Small, rather crude, Holy Family, bright colouring». Non vi sono dubbi sull'attribuzione: «Catena». È fra quelli che non confluiranno nelle liste, come attesta la nota: «don't list».

Nel catalogo del senatore, il nome del Catena è stato in seguito cancellato e sostituito con quello di «Girolamo S[anta] Croce».

Il dipinto è inserito negli indici di Berenson fra le opere di Girolamo da Santa Croce, con indicazione dell'iconografia e del numero di inventario («226. Madonna and St. Jerome»), a partire dalle *Italian Pictures* del 1932 (p. 508).

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 76, n. 246), il dipinto è ancora esposto nella «Sala dei Quartararo». È seguita l'attribuzione delle liste di Berenson a Girolamo da Santacroce. Sono fornite per la prima volta le misure: «0,31 x 0,33» m e specificata la tecnica, a olio su tavola.

⁸⁴¹ A matita.

⁸⁴² Cancellato, a penna: «Sacra famiglia Vinc[enz]o Catena?».

⁸⁴³ A matita.

⁸⁴⁴ A matita.

Il dipinto è menzionato, non riprodotto da Fritz Heinemann, nel suo repertorio sulla pittura di Bellini e della sua scuola, come opera di uno «scolaro di Girolamo da Santa Croce» (1962, p. 175, S. 606). Lo studioso giudica in fotografia e il dipinto dovrebbe coincidere con quello in questione grazie alla coincidenza delle misure. Non è tuttavia facile chiarire l'iconografia di quest'opera: ora, per Heinemann, si tratta di una «Madonna col Bambino tra un Santo e S. Francesco». Non bisogna dimenticare che in questo repertorio di 3340 dipinti «non mancano affatto i dipinti schedati per errore due e anche tre volte, talora sotto autori e luoghi diversi» (cfr. A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, in 'Saggi e memorie di storia dell'arte', 33, 2010, pp. 21-107, cit. p. 27).

Corridojo

227.

*Scuola Olandese*⁸⁴⁵ *sec XVII*

[De Hulst Frans]

Pattinaggio

(£ 100)

tav. 56 x 66

[Anticamera casa vecchia muro est]

Basilea 1888 da Jenny. (a Vienna nella Gall[eria] Imper[iale] vi è un quadro rappresent[an]te bufera in un fiume di Frans di Hulst simile al mio che potrebbe attribuirsi a detto autore ovvero a Hendrich de Meyer

228.

*(Giacomo Locatelli 1580 – 1628)*⁸⁴⁶

Strage degli innocenti

*£ 400*⁸⁴⁷

tela 54 x 140

[Pratameno]

Pisa 1891 dal Prof Topi

*Somigliano alle pitture del Giacomo Locatelli alla Galleria Barberini allievo di Albani e Guido*⁸⁴⁸. *A. Venturi ritiene i N° 228 e 229 di artista di assai maggior levatura del Locatelli*

Bibliografia: Maurel 1911; H. Voss, *Michele Rocca, ein vergessener Italienischer Rokoko-maler*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', LVI (N. F.: XXXII), 4, 1921, pp. 69-75; G. Sestieri, *Michele Rocca e la pittura rococò a Roma*, Edizioni Antiche Lacche.

⁸⁴⁵ Cancellato, a penna: «fiaminga».

⁸⁴⁶ Cancellato, a penna: «Solimena Francesco 1629 – 1747»

⁸⁴⁷ Cancellato, a penna: «(£ 125)»

⁸⁴⁸ A matita

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 47, Alinari n. 19940).

Due fotografie Alinari si conservano a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album e una nella cartella 'Fotografie di viaggio'. Il retro della seconda contiene due appunti, il primo è a penna in alto: «N° 228. Ritengo che il quadro sia di Giacomo Locatelli dopo confronti fatti con quello di Galleria Barberini a Roma – A. Venturi lo ritiene di artista di assai maggior levatura»; il secondo a matita in basso: «Firenze 29 Ott[obre] 1909 – Nella Galleria degli Uffizi esiste un Solimena (Diana al bagno) che ha parecchi punti di somiglianza così per colore come per disegno (acconciatura capelli della donna, maniera di piegarsi ecc., col mio quadro della Strage degli innocenti. Però i fondi mi sembrano più scuri».

Il primo giudizio, supportato da Venturi, induce il senatore a correggere l'attribuzione: barra il nome di Solimena e inserisce quello di Locatelli.

Al momento di pubblicare il dipinto nel suo libro illustrato sulla Sicilia, André Maurel si affida ancora alla didascalia Alinari, riprendendo l'attribuzione del dipinto a Solimena – segno di scarsi contatti con il senatore (Maurel 1911, fig. a p. 160).

Spetta a Hermann Voss il corretto riconoscimento dell'autore in Michele Rocca, in un articolo che definisce criticamente la carriera del pittore: le origini parmigiane, la formazione romana, gli attraversamenti napoletani e gli accrescimenti veneziani. Voss sottolinea quanto la virtuosità compositiva del dipinto Bordonaro, dall'alto tasso drammatico, sia da annovare fra i risultati più alti della produzione di Rocca (Voss 1921, p. 74, fig. 9 a p. 75). Una fotografia del dipinto si conserva all'Istituto Olandese di Storia dell'arte di Firenze, nel lascito di Voss: verosimilmente è questo regalo del senatore che consente allo studioso di ritornare sull'opera al momento della pubblicazione del suo articolo.

Una fotografia Alinari si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, fra quelle donate da Heinrich Bodmer nel 1927. Due scritte a mano, una sulla didascalia della fotografie e una sul cartoncino, correggono nello stesso senso l'attribuzione: Michele Rocca.

A differenza del numero successivo, il dipinto è parte della dote di Antonietta Chiaramonte Bordonaro, e quindi confluisce nella collezione palermitana dei Papé di Valdina. È uno degli otto dipinti che passa in vendita a Roma, presso la casa d'aste Finarte, il 7 e l'8 maggio 1974 (n. 100, vedi *La vendita Finarte*).

Il dipinto è quindi attestato in una collezione privata romana al momento della monografia di Giancarlo Sestieri su Michele Rocca. Nella scheda, è considerato «uno dei dipinti più rappresentativi dell'intero catalogo del Rocca, anche se non da ascrivere tra le sue testimonianze più felici». Sestieri recupera anche l'attribuzione antica a Solimena, notando che il dipinto «mostra una stretta affinità» con le opere del napoletano (Sestieri, n. 60A, p. 261).

229.

Detto

Mosé che innalza il serpente di bronzo nel deserto

[Corridoio appartamento Margherita]

Id

230.

Swanevelt Herman 1620 – 1655 ?

Paese con figure

(£ 169)

tela 34 x 60

[Gall[eria] Picc[ola] muro sud sopra mobile stampe, penultimo 2° fila da sotto]

Firenze 1887 Vend[i]ta Collez[i]one Erenfreund

Il dipinto si può identificare nel lotto n. 836 del catalogo della vendita della collezione Ehrenfreund: «Dipinto ad olio su tela, Paesaggio con marina e Figure, Originale di Kerman Swanevtl, (Pregevole)» (cfr. *Catalogo della Collezione di Oggetti dell'Arte Antica e di Curiosità appartenente al Signor Cavaliere Emilio Ehrenfreund* cit., p. 42).

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 8), il dipinto è confermato senza esitazioni a Herman Swanelt. È sempre esposto nella «Galleria dei Fiamminghi», come attesta anche l'inventario A.

231.

Calvaert Dionisio 1540 – 1619

Cristo legato e coronato⁸⁴⁹ di spine

(rame)

(£ 230)

(rame 57 x 42)

[Antilibreria muro Est a destra porta libreria]

[Gall. Piccola 3° fila ovest a sin. porta]⁸⁵⁰

Basilea 1887 Vend[ita] Pfau del Castello di Kybourg. Vendutomi per Guercino

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 12), il dipinto è confermato a Dionisio Calvaert. È collocato nella «Galleria dei Fiamminghi», come attesta anche l'inventario A.

Il dipinto è opera di Aert Mytens: un' *Incoronazione di spine* identica si trova al Museo Nazionale di Stoccolma (cfr. G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, fig. ??) e il disegno preparatorio di questa composizione è nella collezione reale di Windsor (inv. 99122).

232.-233-234-235.

Farinati Giovan Battista detto Zelotti 1532 – 1592

Figure di popolani veneziani

(£ 100)

tela 50 x 64

⁸⁴⁹ Cancellato, a penna: «deriso».

⁸⁵⁰ Cancellato, a matita.

[Corridojo appartamento Margherita]

Pisa

[p. 22]

236.

Scuola Olandese Sec. XVII

Paese con figure (marcato VCi)

(£ 50)

tav. 36 x 27

[Corridojo Margherita muro sud]

Pisa 1889 dal Col[onnell]o Giacomini. La firma farebbe credere al Van Goyen, ma non è.

237.

Giordano Luca 1632 – 1705

Assunzione della Vergine

(£ 150)

tela 45 x 35

[Antilibreria muro sud a sinistra della porta entrando]

Firenze 1887 da P. Pescetti. Ho visto il quadro di Luca a Venezia in S[anta] M[aria] della Salute ed il bozzetto che trovai in sagrestia il quale è di gran lunga inferiore a questo fine quadretto

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è assegnato alla scuola napoletana del Settecento. Per Briganti, il valore del dipinto è quasi da dimezzare.

238.

Corrado Giacchino 1693 – 1765

La Trinità⁸⁵¹

(£ 50)

tela 53 x 62

[Corridojo Margherita muro nord]

Roma

Veduto simile nella Galleria di Perugia. Il quadro grande dee esistere in Roma

⁸⁵¹ Cancellato, a penna: «Discesa dall».

239.

*Anton Francesco di Giovanni 1442 †.....*⁸⁵²

Madonna con Bambino (fondo oro – tabernacolo)
(£ 1200)

[Pratameno]

Firenze da Galli Dunn

*Viene dalla vendita A. Binetti di Venezia (marzo 1892) nel cui catalogo trovasi fotografato. Vedi Vasari con nota del Milanese vol II pag. 300 nota 1*⁸⁵³

Provenienza: Venezia, vendita della collezione Binetti, presso la galleria Sangiorgi il 24 marzo 1892 (*Catalogue des tableaux et objets d'art composant l'ancienne collection A. Binetti de Venise et dont la vente aura lieu à Rome à l'Hôtel de Vente – G. Sangiorgi ancienne Galerie Borghèse le 24 mars 1892 et jours suivants*, Roma 1892); Firenze, Marcello Galli Dunn (1892? – ante 1897); Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro (agosto 1897 – 1915).

Bibliografia: E. Calzini, *Per un pittore umbro*, in 'Rassegna Bibliografica dell'arte italiana', I, 11-12, 1898, pp. 225-229; Reinach, 1910; Maurel 1911; R. Van Marle, *Una tavola di Michele di Matteo da Bologna*, in 'Cronache d'Arte', II, 1925, p. 244; M. Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe Italienische Malerei*, Berlin 1988, p. 137; C. Volpe, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, Modena, 1993.

Trascriviamo la scheda redatta al momento della vendita della collezione Binetti nel 1892: può rivelarsi interessante per la descrizione dei colori, per l'esegesi dello stemma, dello stato di conservazione e delle misure: «Anton Francesco di Giovanni. 246. La Vierge et l'Enfant Jésus – La Vierge, assise sur des coussins, drapée dans un ample manteau bleu-noir, à guillichis d'or, doublé de rouge, porte sur ses genoux l'enfant Jésus, vêtu en partie d'une légère gaze blanche, et regarde devant soi avec une touchante expression de suavité et de douceur. L'enfant Jésus, la main droite appuyée sur la bouche, semble envoyer des baisers. En haut, sur le fond d'or guilliché du tableau se détachent quatre anges agenouillés sur de nuages. Ils sont disposés deux à deux et vis-à-vis, de chaque côté de la Vierge, jouant les deux à gauche du clavier et de la harpe; les deux à droite du clavier et de la mandoline. Le sol est couvert de gazon parsemé de fleurettes, et marqué au coin gauche d'un écusson portant d'azur avec trois étoiles, surmonté d'un chef chargé de trois lys d'or. Tableau très remarquables pour la beauté du coloris, le soigné des détails, la grâce naïve des figures et sa parfaite conservation. Beau cadre en bois sculpté et doré à forme de tabernacle, orné de colonnes et de têtes de chérubins. XV^e Siècle. Bois. M 0,65 x 0,48» (1892, pp. 56-57).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 48, Alinari n. 19917).

Due fotografie Alinari si conservano a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album e una nella cartella 'Fotografie di viaggio'. Sul retro della seconda, si trova una nota a matita del collezionista: «N 239 cat. Nella parte inferiore del tabernacolo esisteva un cartellino a stampa ora scomparso, in cui leggevasi *Anton Francesco di Giovanni* autore a me affatto sconosciuto, ma poi

⁸⁵² La scritta si trova su un cartiglio incollato sopra il foglio, a nascondere una redazione precedente.

⁸⁵³ La scritta si trova su un cartiglio incollato sopra il foglio, a nascondere una redazione precedente.

trovato nel Vasari». Il tabernacolo a cui si riferisce il collezionista è chiaramente quello che si vede nell'illustrazione pubblicata al momento della vendita.

Il primo a occuparsi criticamente del dipinto è Egidio Calzini, che vi dedica un contributo apposito, privo tuttavia di riproduzione (vedi anche capitoletto *Un primo elogio nella 'Rassegna Bibliografica dell'arte italiana'*). L'opera è creduta «senza dubbio del Nelli ed è anzi manifestazione soavissima dell'arte sua più progredita» e il confronto proposto è con la *Madonna con Bambino* dipinta ad affresco nella chiesa di Santa Maria Nuova a Gubbio. Non solamente da parte dello studioso, fioccavano i contributi su Ottaviano Nelli, gloria locale eugubina al quale si in città riferivano gli affreschi del coro di Sant'Agostino, della cappella di Palazzo Trinci e varie altre pitture murali nei centri circostanti: era perciò un ritrovamento di eccezione presentare «una sua opera di cavalletto, piuttosto rare nei maestri primitivi; rarissime fra le pitture del nostro» (Calzini, 1898, cit. p. 226).

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 283), sapientemente a fianco di un'altra *Madonna con Bambino e angeli* della collezione Bordonaro, dipinta da Sano di Pietro (n. 80) La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Francesco di Giovanni. Vierge et Enfant avec anges. 0,63 x 0,49». La foto Alinari del dipinto è pubblicata anche da Maurel, con indicazioni di poco conto in questo testo di carattere generale (Maurel 1911, fig. a p. 166).

È Raymond Van Marle a stabilire che si tratta di un'opera di Michele di Matteo (1925). Il conoscitore inserisce poi l'opera nel suo repertorio sulla pittura italiana (*The Development of the Italian Schools of Painting*, v. VII, The Hague 1926, pp. 223-225 e fig. 147), dedicandole un'illustrazione quasi a piena pagina.

Miklos Boskovits, in un breve profilo dell'artista che introduce una scheda del suo catalogo dei primitivi conservati alla Gemäldegalerie di Berlino (1988, p. 137), considera il dipinto Chiamante Bordonaro un'opera giovanile e lo accosta al polittico delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Su questa linea si muove anche Carlo Volpe, che propone come arco cronologico del periodo veneziano gli anni dal 1428 al 1436 (1993, pp. 83-84, ma cfr. anche pp. 78-82). Tassello dei suoi anni dorati, la *Madonna* Bordonaro presta il fianco a confronti coi «più fulgidi pittori venetiani dell'ultima età gotica, sul tipo ancora del Giambono, e soprattutto di Jacobello del Fiore». Volpe ne conclude – con la solita finezza nella lettura stilistica – che l'ambiente bolognese, di «minor tensione intellettuale», avrebbe poi intorpidito l'artista.

Una fotografia Alinari (19274 Mal. Renaiss.) si trova nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze. Una scritta a matita precisa il nome dell'autore: «Michele di Matteo da Bologna (van Marle in *Cronache dell'Arte* 1925 p. 244)» anche se un'altra scritta, accanto alla proposta attributiva, registra un parere sfavorevole «(no)». Due fotografie Alinari del dipinto si conservano nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 66237, 66238, prive di indicazioni nel retro, ma nel fascicolo relativo a Michele di Matteo).

240.

Scuola fiorentina Sec. XVI

Madonna con Bambino e S. Giovanni

(£ 40)

tav. 37 x 30

[Gall. Grande muro nord. 1° fila da sotto – secondo dopo il camino]

Firenze 1878 da Bauer

Nel catalogo di Sestieri (1950), si notano «varie lesioni già sottoposte a restauri».

241.

Nogari Gius[eppe] 1699 – 1763

Ritratto di uomo con vaso in mano

(£ 300)

tela 65 x 48

[Corridoio Margherita muro sud]

Torino 1895 da Brocchi

Salotto della Baronessa sul Parterre

242.

Scuola napoletana ? Sec. XVIII

Madonna con bambino e Santa ossia Matrimonio di S. Caterina (cornice tartaruga)

(£ 60)

[Salotto B[arone]ssa muro sud]

Palermo 1887 da Santoro di Cesare

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 91), il dipinto è ancora collocato nel «Salotto Baronessa», è attribuito a «Incognito» del Seicento e sono precisate misure e tecnica: si tratta di un olio su rame, di «0,22 x 0,16» m.

243.

Vanvitelli ? [1674 – 1736]

Paese Italiano con molte figure (guache)

(£ 162.75)

[muro sud]

Roma 1888 Vend[it]a Scalabrini ove figurava per Orizzonte ma è molto più fine

I dipinti vanno identificati nel lotto 545 della vendita Scalabrini, dove figurano come «Orizzonte (Gian-Francesco van Bloemen detto). Scuola fiamminga 1656-1740. 545. Due Paesaggi con figure; belle e fini pitture eseguite a tempera. Cornici nere lavorate a sbalzo. Tele alte m. 0,37 – 0,74» (*Catalogo della collezione Scalabrini di Roma. Antichità greche e romane cit.*, p. 43).

Il senatore ha pochi dubbi sul fatto che il dipinto sia «molto più fine» di quanto sostenga il nome di Orizzonte e preferisce spostare il riferimento al più celebre Vanvitelli, cautelandosi però dietro un punto interrogativo.

Per Sestieri (1950, p. 91), il dipinto e il suo *pendants* (n. 244) sono di «Maestro francese. Attivo a Roma sulla fine del Sec. XVIII». Sono le uniche opere della collezione a essere dipinte «a olio su pergamena» (non quindi a gouache, come riteneva il collezionista) e, se si tiene conto del formato ridotto (38 x 75 cm), il valore dei dipinti al momento dell'acquisto (1888) e della stima (1950) è notevole.

244.

Id.

Altro id.

(£ 162.95)

[muro sud]

Roma *id* *id*

245.

Poli Pisano sec XVII

Paese con architettura, marina e figure

(£ 75)

[muro sud]

Pisa 1889 dal Col[onnell]o Giacomini

246.

Detto

Altro id.

(£ 75)

[Pratameno]

Pisa

[p. 23]

247.

Hoffmann Louis 1841 (segnato e datato)

Le tre figlie di Palma il Vecchio (copia)

(£ 321)

[Salotto B[arone]ssa muro ovest]

Basilea 1886 da Shilling Kellermann & G Aug[ust]o Newmann di Zurigo proveniente Collez[ion]e

Il senatore doveva essere affezionato a questa copia delle *Figlie di Loth* di Palma il Vecchio (Dresda, Gemäldegalerie, inv. 189 – dipinto di grande e secolare fortuna: visto da Marcantonio Michiel nel 1525 nella casa di Taddeo Contarini a Venezia; è acquistato da Algarotti a Venezia nel 1743, sotto il nome di «Tre Grazie»; è poi pubblicato nel *Bilderschatz*, n. 99). Figurava infatti in galleria prima dell'acquisto del *Passaggio del Mar Rosso* attribuito a Pontormo (n. 43).

Il dipinto figura infatti nello schizzo di allestimento della parete sud della galleria: «Louis Hoffmann 1841», con nota: «firmato a sinistra». È anche visibile nella fotografia Alinari della galleria.

248.

Scuola del Perugino sec. XV

Madonna orante

(£ 160)

[Pratameno]

Roma

Vend[it]a Orsini

Il dipinto si può identificare in questa voce di inventario del catalogo della vendita Orsini: «Pérugin (Ecole de). La Sainte-Vierge Marie en demi-figure: tête baissée couverte d'un voile: manteau agrafé sur la poitrine. Fond de paysage. Bois. Cadré doré. Haut. m. 0.30 x 0.23» (*Catalogue des objets d'art et d'ameublement*, cit. 1896, p. 37, n. 270).

249.

Scuola Fiamminga Sec. XVI

La Circoncisione

(£)

tela 85 x 64

[Casa nuova ultima sala pianterreno muro EST sopra majoliche varie]

*Palermo*⁸⁵⁴

250.

*Porta Orazio da Sansovino fiori 1568*⁸⁵⁵

Madonna e S. Gius[eppe] in adorazi[one] del bambino

(£ 100)

[Ultima sala pianterreno casa nuova muro nord]

Firenze

⁸⁵⁴ Tutta la voce del catalogo è redatta sopra un cartiglio incollato sul foglio, a nascondere una redazione precedente.

⁸⁵⁵ Cancellato, a penna: «sec. XVI».

251.

Ignoto Italiano Sec. XVII

Santo che abbraccia Gesù Crocifisso (bozzetto)

(£ 5)

[Salotto Baronessa muro sud]

1894 da S. Gonnelli Firenze appartenente al Prof. Santarelli⁸⁵⁶

Scala Grande antica

252.

Carletto Caliarì 1572 – 1596

Il Convito in casa del Fariseo

(£ 800)

[Scala Grande della casa vecchia]

Firenze 1887 da Ugo Venturini. Copia da P[ao]lo Veronese esistente nella Galleria Brera

Il dipinto è ancora esposto nella «scala» al momento della redazione del catalogo di Sestieri (1950, p. 116): è considerata un'opera della scuola di Paolo Veronese e non sono rese note le misure: «A olio su tela di grandi dimensioni». La stima di Briganti è inferiore di quasi la metà del valore proposto da Sestieri.

Le misure sono 95 x 220 cm. È oggi esposto nella sala da pranzo del pianterreno di villa Bordonaro alle Croci.

È una copia fedele della *Cena in casa di Simone il Fariseo* dipinto da Paolo Veronese nel 1570 per il convento di San Sebastiano a Venezia e che si trova nella Pinacoteca di Brera dopo le soppressioni napoleoniche (olio su tela, 275 x 710 cm).

Stanza di Gabriele

253.

La Volpe Scuola napoletana sec. XIX [verso 1850]

Veduta di Porta Nuova di Palermo da Danisinni

(£ 12)

[Pratameno]

Girgenti 1896

⁸⁵⁶ La scritta, a penna, è sovrapposta a una redazione a matita, che conteneva le stesse informazioni.

Boudoir della Baronessa

254.

J Schoreel ? 1495 – 1562

La Visitazione dei Magi

(£ 150)

tav. 67 x 55

[Sala Quartararo muro ovest]

*1894 da Vin[cenz]o Ciampolini in Firenze nel Proviene dalla Collez[ione] Borg
de Balzan e lo ritengo non originale*

Il dipinto si può identificare nel n. 127 del catalogo della vendita della collezione Borg de Balzan (*Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence* cit., p. 28): è l'unico dipinto attribuito al pittore, che si nasconde sotto un errore di battitura «Schoonel (Jean) 1495-1562». È la «Adoration des Rois Mages» che misura 75 x 50 cm, con scarto di diversi centimetri rispetto alle misure del catalogo del senatore. L'opera non è accompagnata da una scheda o da un'illustrazione al momento della vendita, segni di una scarsa considerazione critica confermata dal prezzo modesto dell'acquisto.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto si trova ancora nella «Sala dei Quartararo» ed è confermato a un seguace di Jan van Scorel.

L'unica fotografia nota del dipinto è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands», dipendente dal Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio. Scattata nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane, è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119464). Tuttavia, al momento della pubblicazione, anche per i limiti cronologici che si propone il repertorio, la fotografia non è pubblicata (1968), pertanto il dipinto è inedito. Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Gabriele Chiaramonte Bordonaro», il numero di inventario indicato (258) corrisponde a quello del catalogo di Sestieri, che sostituisce il precedente (254), e l'attribuzione proposta è a un seguace di Pieter Coecke van Aelst (Aelst, 1502 – Bruxelles 1550).

La collocazione originaria in collezione, nel boudoir della baronessa, lascia intuire la scarsa considerazione nutrita dal senatore per questo dipinto. Sono visibili anche nella fotografia IRPA dei grossolani ritocchi nei volti della Vergine e del Bambino, confermati anche dalla visione dal vero. Non si può procedere oltre un avvicinamento generico alle soluzioni tipiche del maniersimo di Anversa, poco prima della metà del secolo (1530 – 1540).

Stanza da letto Conjugale

255.

G. B. Salvi detto Sassoferrato 1605 – 1685

Madonna con bambino dormiente e due teste di angeli

(£ 900)

[Stanza da letto della Baronessa]

1897 da Fr[iedrich] Schwarz di Vienna. Identica a quella della Galleria Imp[eria]le di Vienna colla sola variante delle teste di angeli

Secondo il senatore, il dipinto è una replica della celeberrima *Madonna con Bambino e angeli* di Sassoferrato della Gemäldegalerie di Vienna. In mancanza di qualsiasi riscontro visivo, si può solamente annotare che il prezzo dell'acquisto è rilevante e il dipinto è un classico soggetto capezzale: con ogni probabilità era esposto sopra il «letto Conjugale» che dà il nome alla «Stanza».

256.

Drogsloot Joseph fiori 1624⁸⁵⁷

Gli orrori della guerra o villaggio invaso e saccheggiato
(£ 450)

[Casa vecchia salotto rosa blu muro EST]

1897 da F[riedrich] Schwarz di Vienna

[p. 24]

257.

Drogsloot Joseph sec. XVII⁸⁵⁸

I benefici della pace o distribuzione di soccorsi a poveri ed infermi
(£ 450)

[Casa vecchia salotto blu rosa muro EST]

1897 da Fra[n]z Schwarz a Vienna (pendant del preced[ente])

Un nome così ricercato come quello di Joseph Drogsloot dovette esser comunicato al senatore dall'antiquario viennese Friedrich Schwarz, colto in materia di Seicento olandese (vedi capitoletto *Vienna: Friedrich Schwarz, 1897 – 1899*).

Stanza da letto delle bambine

258.

Palizzi Filippo 1818 † 1899

Animali e contadini che ritornano al tramonto
(£ 50)

Napoli verso il 1854 acquistato per mezzo del Cap[itan]o di Marina Cardo[...]

⁸⁵⁷ Cancellato, a penna: «† 1624» e «sec. XVII».

⁸⁵⁸ Cancellato, a penna: «† 1624».

È il primo dipinto acquistato dal collezionista, stando al «Catalogo dei Quadri» (cfr. *Formazione e ascesa di un imprenditore-politico: Gabriele Chiaramonte Bordonaro prima del collezionismo*). Non è leggibile con chiarezza il cognome del capitano di marina che a Napoli fa da tramite per l'acquisto.

259.

Hackert Filippo 1737 – 1807

Incontro di briganti colla forza pubblica in un bosco (Guache)

(£ 43.50)

[Fumoir muro nord]

1886 in Roma alla Vendita Mariangeli – Apparteneva al Deput[at]o

Il dipinto e il suo *pendant* (numero seguente) si possono identificare nei «Due quadri dipinti a tempera rappr: vedute di Napoli: con cornici di legno e lastre. Originali firmati di Ackart, di bella conservazione» della vendita di Mariangeli del 1886 (*Catalogo della vendita di oggetti antichi cit.*, Roma 1886, n. 477, p. 44). Il collezionista ha riportato, nel catalogo della vendita di sua proprietà, il prezzo complessivo dei due dipinti, che nel suo catalogo ha tenuto scorporati: «86.10».

Le due gouaches di Hackert, insieme al dipinto di Palizzi, vanno a comporre un arredo dominato dalla chiarezza del paesaggio meridionale, che sembra pensato apposta per la «Stanza da letto delle bambine».

260.

Detto

Veduta di campagna nel Napoletano

(£ 43.50)

[Fumoir muro nord]

Id id

261.

Scuola Umbra del Sec. XV

Madonna con Bambino e S. Giovanni (campo oro)

(£ 150)

[non presente nel catalogo manoscritto A]

È uno dei pochissimi casi in cui il collezionista non trascrive data e luogo dell'acquisto.

È verosimile che questa *Madonna con Bambino e San Giovannino* facesse da capezzale per il letto delle «bambine».

Stanza di toletta delle bambine

262.

Scuola fiamminga Sec. XVII Gerard Douffet allievo di Rubens ? 1594 – 1660⁸⁵⁹ (detto Chevaert)

Cristo fra sgherri che cade sotto la Croce

(£ 300)

tav. 58 x 41

[Sala piatti moreschi muro EST]

[Gall. Grande muro sud, 1° fila 2° posto]⁸⁶⁰

1894 comp[ra]to in Torino da una Signora per mezzo di Gius[epp]e Brocchi. Sarebbe forse spagnuolo?

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 49, Alinari n. 19933).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a un «Maestro straniero influenzato dai veneti» del Seicento. Si tratta di una stazione di un ciclo della Via Crucis ancora da ritrovare: evidentemente è corretta l'ascrizione avanzata dall'antiquario romano alla cultura veneta, ma spostando all'inizio del Settecento il termine cronologico.

La qualità del dipinto, nota solo dalla foto – ma conosco dal vero il *pendant* (n. 322) – è elevata: gli effetti di luce sono tutti giocati su contrasti netti, da immaginare nel solco della pittura di Gian Domenico Tiepolo o di Giovan Battista Piazzetta: nel repertorio del pittore, risaltano l'isolamento teatrale di Cristo al centro, la tensione fisica di Nicodemo, alle prese con una croce davvero pesante, e la folla arretrante pronta a chiudersi a cerchio attorno al protagonista.

263.

Scuola Olandese della 1ª metà del sec[ol]o attuale

Veduta di un porto olandese

(£ 25)

[Casa vecchia anticamera muro sud]

[(non trovato)]

1888 in Amsterdam

264.

Poli Pisano⁸⁶¹ sec. XVIII

Veduta di spiaggia con barca e monumenti funebri e rovine (segnato 1673)

(£ 100)

tela 25 x 44

⁸⁵⁹ A matita, da «allievo».

⁸⁶⁰ Cancellato, a matita.

⁸⁶¹ Cancellato, a penna: «Ignoto».

Regalatomì da e restituito il regalo
Potrebbe essere di Polì Pisano anzi mi pare lo sia

265.
*Farinati*⁸⁶² *Battista detto Zelotti ? 1532 – 1592 ?*
Tre figure in costume
(£ 50)
tela 46 x 38

[Sala piattì moreschi muro ovest]

1895 Venezia da Sangiorgi. Proviene dalla collezione dell'antiquario Favenza

266. (3003):
*Crespi Daniele 1590 ? – 1630*⁸⁶³
Cristo che porta la croce
(£ 160)
tav. 33 x 26

[Casa nuova, ultima sala pianterreno muro nord]

*1895 Torino Gius[eppe] Brocchi*⁸⁶⁴

[p. 25]

267.
Scuola Fiamminga Sec. XVII
Gesù crocifisso con le Marie ai lati della Croce
(£ 100)

*[Provvisoriamente stanza serra]*⁸⁶⁵
*[Sala Quartararo muro SUD]*⁸⁶⁶

È uno dei pochissimi casi in cui il collezionista non trascrive data e luogo dell'acquisto.

268.
*Scuola del Parmigiano*⁸⁶⁷ *sec. XVI*
Madonna, bambino, S. Giov[anni] e S. Caterina
(£ 50)

⁸⁶² Cancellato, a penna: «Zelotti»

⁸⁶³ Cancellato, a penna: «Ignoto Italiano Sec. XVI»

⁸⁶⁴ Cancellato, a penna: «Firenze da Aug[ust]o Melli»

⁸⁶⁵ A matita.

⁸⁶⁶ Cancellato, a matita. Ulteriormente cancellato, al posto di «Quartararo»: «maioliche».

⁸⁶⁷ Cancellato, a penna: «Parma»

1894 da Brocchi Gius[epp]e in Torino

Corridojo che dà sul Parterre

269.

Scuola Bizantina Sec. XIV

Deposiz[ion]e di G[esù] Cristo

(£ 25)

tav. 27 x 63⁸⁶⁸

[Gall. Picc. muro EST penultimo della 1° fila da sotto]

È uno dei pochissimi casi in cui il collezionista non trascrive data e luogo dell'acquisto.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 5), il dipinto è attribuito a un «maestro bisantino del sec. XVI», figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni». Si tratta di un olio su tavola di poco valore.

270.

Scuola tedesca Sec. XVI

Testa di S. Giov[anni] Battista

(£ 80)

tav. 41 x 35

[Antilibreria muro EST]

da Venturini

Anche nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato di scuola tedesca del Cinquecento. Per Briganti, il valore del dipinto è quasi da dimezzare, rispetto alla stima di Sestieri.

271.

Jan o Robert Van Hoech Sec. XVII⁸⁶⁹

Giudizio di Salamone

(£ 400)

rame 34 x 48

[Sala piatti moreschi muro est]

1894 Torino. Dal Sac[erdo]te Conte Ermanno di Mirabello che lo attribuiva a Frans Floris. Somiglia ad un Van den Hoecke dell'Accademia Albertina a Torino donata dal vescovo Mossi.

⁸⁶⁸ Cancellato, a penna: «tav. 41 x 35»

⁸⁶⁹ Cancellato, a penna: «Scuola Fiaminga. Floris Frans». Sotto, a matita, si ribadisce: «o Van den Hoecke?».

A tener conto solamente del prezzo di quattrocento lire, il dipinto andrà considerato di una certa importanza, anche in relazione alle dimensioni ridotte di questo olio su rame (34 x 48 cm).

L'attribuzione iniziale a Franz Floris proviene dunque dal sacerdote Ermanno di Mirabello, mentre spetta al collezionista l'avvicinamento a un pittore sulla cui trascrizione ha dei dubbi: prima avanza «Jan o Robert Van Hoeck»; poi, dopo una visita all'Accademia Albertina di Torino, precisa «Van den Hoecke», senza ritornare sul nome. L'opera chiamata a confronto proviene anch'essa da una collezione ecclesiastica: «donata dal vescovo Mossi»

272.

Zampieri Domenico 1581 – 1641

La fuga di Loth colle figlie

(£ 200)

tela 29 x 38

1888. Firenze da un mercante

Dalle scarse informazioni su questo dipinto, che pure reca un'altisonante attribuzione a Domenichino, si può dedurre poco: il prezzo di duecento lire, la collocazione nel «Corridoio che dà sul Parterre», accanto a un dipinto relativamente importante come il numero precedente (n. 271), lasciano credere che non si tratti di un'opera trascurabile, ma finita in secondo ordine nelle selezioni del senatore.

273.

Ignoto o (spagnuolo)⁸⁷⁰ del sec. XVII

Cristo nell'orto coll'Angelo e gli apostoli sotto dormienti

(£ 35)

tav. 41 x 30

[Sala piatti moreschi]⁸⁷¹

1897 Palermo. è su lavagna. viene dalla collezione Pojero.

Stanza dell'Istitutrice

274.

Gius[eppe] Velasquez Siciliano o meglio Francesco Manno⁸⁷² 1750 – 1827

Sacra famiglia

(£ 100)

Palermo dalla ved[ov]a Sig[nor]a Puleo. Nel Museo di Palermo trovasi quadretto simile che porta la targhetta F[rance]sco Manno.

[Stanza da letto di Margherita]

⁸⁷⁰ Cancellato, a penna: «Italiano» e «XVIII».

⁸⁷¹ A matita.

⁸⁷² Cancellato, a penna: «Maestro Siciliano del Sec. XVIII».

Il «quadretto simile» con una *Sacra Famiglia* «che porta la targhetta» con il nome di Francesco Manno, che il collezionista vede «nel Museo di Palermo», è da trovare. Una volta arrivato al confronto, subentra il cambio dell'attribuzione: dal generico Giuseppe Velasquez, a un nome più ricercato, quello di un delicato pittore palermitano, al limite fra rococò e neoclassicismo.

275.

Copia da Giambellino

Busto di S. Pietro

(£ 12)

1884. Vend[it]a Genolini in Firenze

[(Toletta Margherita)]

Il dipinto si può identificare nel «Busto di S. Pietro» (tavoletta, n. 459, acquistato per 11 lire) nel catalogo della vendita della collezione Genolini, dove è già segnalato come «copia da Giam Bellini».

276.

Scuola Spagnuola Sec. XVII

*Venere ed Adone*⁸⁷³

(£ 60)

1895 da Brocchi in Torino nel retro della cornice leggesi Lasacion o Tasacion.

[Casa vecchia, fumoir, muro nord]

Toelette del Barone

277.

Magnasco Alessandro 1681 – 1747

Mendici e storpi alla porta del convento

(£ 50)

*[Provvisoriamente stanza letto Barone]*⁸⁷⁴

1895 da Brocchi di Torino

[p. 26]

278.

Tiepolo Gian Domenico 1726 – 1804

Lapidazione di S[an]to Stefano

⁸⁷³ Cancellato, a penna: «Atteone dormente».

⁸⁷⁴ A matita.

(£ 60)
tela 48 x 40

[Sala piatti moreschi muro ovest]
[Gall. Grande muro ovest 1° fila accanto camino]⁸⁷⁵
[Gall. Grande muro nord sotto Deposizione Holbein]⁸⁷⁶

1895 da Gius[eppe] Brocchi di Torino

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 50, Alinari n. 19943).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato di Gaspare Diziani.

Nel cartoncino della fotografia Alinari conservata al Kunsthistorisches Institut di Firenze, è apposta una scritta, probabilmente di Antonio Morassi: «no: Carlone» (a. m.), riferendosi chiaramente a Carlo Innocenzo Carlone (1686/87 – 1775). È un avviso da tenere in alta considerazione, viste le conoscenze dello studioso in materia di pittura settecentesca veneta e lombarda.

279.

Molenaer Jean † 1685
Partita di giocatori e bevitori⁸⁷⁷
(£ 200)
(tav. 30 x 25)

[Casa nuova – ultima sala pianterreno muro est sopra maioliche ital.]⁸⁷⁸
[Casa nuova – ultima sala pianterreno muro nord]

1888. Amsterdam da Goudstikker & Morpurgo (firmato Molenaer)

280.

Scuola Olandese [(Dietrich ?)] Sec. XVII
S. Pietro ? che prega a mani giunte
(£ 17)
tav. 26 x 19

[Gall[eria] Picc[ola] muro ovest. Penultimo 1° fila da sotto]

1884. Vend[it]a Genolini in Firenze ove era attribuito a Dietrich.

⁸⁷⁵ Cancellato, a matita.

⁸⁷⁶ Cancellato, a matita.

⁸⁷⁷ Cancellato, a penna: «a scacchi».

⁸⁷⁸ Cancellata, a penna, la collocazione nella parete. È stata corretta con la nuova sistemazione, che si riporta di seguito.

Il dipinto va identificato nel «S. Pietro pentito» di «Dietrik» che viene acquistato dal collezionista alla vendita della collezione Genolini (su tavola, 0,27 x 0,20, n. 467, lire 16). Come precisa il collezionista in catalogo, l'attribuzione deriva dal catalogo della vendita.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Jan Livens.

281.

Scuola di Rembrandt Sec. XVII

Ritratto di uomo giovane

(£ 52.50)

[Pratameno]

1888 Anversa da un mercante di quadri

282.

Scuola di Murillo Sec. XVII

Madonna del Rosario con San Domenico e frate domenicano in adorazione

(£ 150)

tav. 20 x 15

[Casa nuova – sala ultima pianterreno muro sud]

1894 Torino da Signora privata per mezzo Gius[eppe] Brocchi

283.

Scuola di Tiepolo – sec. XVIII

Vergine in gloria con bamb[ino], S. Giov[anni], S. Giuseppe, S. Anna ed un evangelista col di sotto S. martire guerriero e S. Antonio (bozzetto)

(£ 60)

tela 41 x 27

1895 da G[iuseppe] Brocchi di Torino

Sebbene le misure non coincidano affatto (41 x 27 cm, nel catalogo del senatore *versus* 68,5 x 53 cm nella fotografia), il dipinto sembrerebbe da identificare nella *Sacra Famiglia in gloria fra San Giovannino, Sant'Anna o Sant'Elisabetta, un Santo con un libro, un Santo cavaliere martire e Sant'Antonio abate*, di cui si conserva una fotografia nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 132761). È troppo forte la rispondenza iconografica per sconfessare l'identificazione. Lo scatto è eseguito dalla ditta Boccardi (con sede a Roma, in via delle Carrozze 55) e Zeri ha scritto nel retro la provenienza: «ex Coll. Chiaramonte Bordonaro» e la successiva collocazione: «[Sestieri, Roma]». Nel retro della foto, si trova un timbro che reca il numero di inventario di un altro archivio fotografico (inv. 14855), le misure suddette e un'attribuzione a Ubaldo Gandolfi.

284.

Schongauer M. ? sec. XV
Flagellaz[ion]e di Cristo alla colonna
(£ 800)

[Gall. Piccola muro ovest – a destra porta scala entrando]

1897. Vienna da Friedrich Schwarz

Nel catalogo di Sestieri (1950, pp. 12-13), il dipinto è ancora attribuito a Schongauer, ma la cifra indicata da Briganti è molto inferiore a quella prospettata da Sestieri. Le misure della tavola sono 0,17 x 0,11 cm. È collocato nella «Galleria dei Fiamminghi», come attesta anche l'inventario A.

285.
Scuola fiaminga Sec. XVII
La Creazione. Paese con animali
(£ 126)
tela 37 x 50

[Sala Quartararo muro EST]

Monaco 1884 da A Meyer mercante di quadri

L'impostazione del paesaggio si può paragonare alle opere di David Vinckboons (1579 – 1623, cfr. il disegno all'Albertina di Vienna, inv. 15091)

286.
Scuola Romana⁸⁷⁹ Sec. XVII
Sacra famiglia
(£ 60)

[quadro non trovato alla apertura della successione]⁸⁸⁰

Palermo

287.
Scuola Senese⁸⁸¹ Sec. XIV
Cristo in croce tra Maria e S. Giovanni (tavoletta fondo oro)
(£ 12)

[conservato provvisoriamente nella stanza da letto del Bar[one]]⁸⁸²

⁸⁷⁹ Cancellato, a penna: «Italiana».

⁸⁸⁰ A matita.

⁸⁸¹ Cancellati, a penna: «Italiana» e «Fiorentina».

⁸⁸² A matita.

Roma 1886. Vend[it]a Mariangeli

Il dipinto si può identificare nel «Crocifisso» venduto in un unico lotto che comprende «Due quadretti in tavola dipinti a tempera, d'antica scuola: rapp: una il Crocefisso, l'altra Cristo nel sepolcro» della vendita di Mariangeli del 1886 (*Catalogo della vendita di oggetti antichi* cit., Roma 1886, n. 470bis, pp. 43-44). Il collezionista ha anche riportato, nel catalogo della vendita di sua proprietà, il prezzo a cui ha acquistato il dipinto, sopra la dicitura «Crocifisso», che corrisponde a quello segnato nel catalogo della sua collezione: «12» e accanto, il costo dell'intero lotto: «27,30».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto si trova nella Galleria dei Fiamminghi, misura 0,21 x 0,15 cm ed è attribuito a «Incognito. Sec. XIV». L'iconografia è corretta in «Gesù Crocifisso tra le Marie» e si precisa che si tratta di un «frammento».

288.

*Gius[eppe] Velasquez Siciliano*⁸⁸³ 1750 – 1827

Studio di testa

(£ 100)

tela 23 x 23

[Casa nuova stanza ultima pianterreno accanto vetrina delle majoliche spagnuole]

Palermo dalla Signora Ved[ov]a Puleo

289.

Robert Louis Leopold 1794 – 1835

Un cappuccino

(£ 25)

[tela 27 x 20]

[Casa nuova stanza ultima pianterreno muro ovest sopra vetrina majoliche spagnuole]

?

Nel vetro scritto per ricordo dato da Robert a Canova

[p. 27]

290.

*Scuola Fiaminga Sec. XVI*⁸⁸⁴

Mezzo busto di Santa

(£ 60)

tav. 13 x 15

⁸⁸³ Cancellati, a penna: «Scuola» e «Sec. XVIII».

⁸⁸⁴ Cancellato, a penna: «II». Il secolo precedentemente indicato era il XVIII.

[Sala Quartararo muro ovest sopra caminetto]

Palermo (frammento di quadro)

Nel catalogo di Sestieri (1950), le informazioni del catalogo del senatore sono riprese senza variazioni: il dipinto è creduto di scuola fiamminga, del Cinquecento, e il soggetto è descritto come «Figura di Santa a mezzo busto».

Una foto del dipinto, assieme a quella del suo *pendant* (il dipinto seguente, n. 291), è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio, nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane: è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119477). Tuttavia, al momento della pubblicazione, il dipinto non viene inserito nel repertorio di Carandente (1968). Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Amadeo [sic] Chiaramonte Bordonaro». Curiosamente, il numero di inventario indicato (290) non corrisponde a quello del catalogo di Sestieri (256), come solitamente accade; ma a quello del catalogo del senatore: dipende dal fatto che il bollino non è stato rimosso al momento della divisione del '50..

I due dipinti passano in vendita presso la casa d'aste Wannenes a Genova il 28 maggio 2014 (*Dipinti antichi e del XIX secolo*, lot. 426). Il bollino è ancora visibile nella foto. Nella scheda del catalogo, viene riportata una «tradizionale e indimostrabile attribuzione» a Paolo Uccello e ci si attesta su un autore fiorentino, con una forbice di secoli troppo ampia: Quattro e Cinquecento.

Bisogna considerare i due frammenti come possibili candidati a appartenere a una scena di difficile decifrazione iconografica: forse una *Storia di San Filippo Benizi* come la *Liberazione dell'indemoniata*, ma non si spiega perché anche il personaggio femminile abbia l'aureola. È possibile che l'aureola della figura femminile sia posticcia e i frammenti sarebbero perciò stati camuffati da Annunciazione, senza però preoccuparsi di trasformare l'abito del personaggio maschile. Dal punto di vista della collocazione stilistica, non si può prescindere dall'area fiorentina. Sembra prudente attestarsi verso l'inizio del Cinquecento come riferimento cronologico, dopo il condizionamento dirompente di Fra' Bartolomeo e Andrea del Sarto.

291.

Id

Id Id

(£ 60)

tav. 13 x 15

[Sala Quartararo muro ovest sopra caminetto]

Id id (pendant)

Vedi scheda precedente.

292.

Kleyn Daniele † 1744

Marina (firmato D. Kleyne

(£ 60)

467

tav. 29 x 42

[Sala piatti moreschi muro ovest]

Firenze 1889 da Ciampolini

293.

Simonini Francesco 1689 – 17...

Scene di vita militare o di brigantaggio ?

(£ 51)

[Studio ragazzi]

Firenze 1894 Vend[i]ta

294.

De Marne Jean Louis 1754 – 1829

Paese con animali

(£ 31.50)

tav. 22 x 27

[Salotto B[arone]ssa muro sud]

Basilea 1887 da Casimiro Jeker antiquario

295.

Scuola Veneziana – sec XVI

Costume di donna veneziana

(£ 70)

tav. 31 x 25

[Sala piatti moreschi muro sud]

Palermo

attribuita a Tiziano

296.

Cignani Carlo 1628 – 1719

Madonna mezzo busto

(£ 79.50)

tela 73 x 48

[Sala piatti moreschi muro EST]

Roma 1888 Vend[ita] Scalabrini

Il dipinto si può identificare nel lot. 1305 del catalogo della vendita Scalabrini (Roma, 20 febbraio – 3 marzo 1888): una «Mezza figura della Vergine; gentile e caratteristica pittura di questo maestro. Cornice dorata. Tela alta m 0,64 – 0,48», attribuita a «Cignani (Cav. Carlo). Scuola Bolognese 1628 – 1719» (*Catalogo della collezione Scalabrini di Roma. Antichità greche e romane cit.*, p. 127).

297.

Del Sarto Andrea [1487 – 1531]

Gesù e San Giovanni

(£ 50)

[Quadretto regalato a Margherita]

Firenze da Venturini 1887

298.

Uva Cesare

Paese con roccia e mare (guache)

(£ 45)

[Stanza fumare muro EST]

Napoli

299.

D[ett]o

Paese con effetto di sole⁸⁸⁵

(£ 45)

[Stanza fumare muro EST]

Id (pendant)

Appartamento al Pianterreno

Saletta d'ingresso

300.

Van Veen Otto ? (Otto Venius) 1558 – 1629

Soggetto di storia sacra

⁸⁸⁵ Cancellato, a penna: «alba».

(£ 210)

[Anticamera casa vecchia muro ovest]

Basilea 1887 da Casimiro Jeker antiquario

301.

D[ett]o D[ett]o

Id Id

(£ 210)

[Anticamera casa vecchia muro ovest]

Id. (pendant) id. id.

302.

Brasch M. ? sec. XVIII

Battaglia

(£ 31.50)

[Anticamera casa vecchia muro nord]

Monaco 1884 da And. Meyer che dié l'attribuz[i]one a Brasch

303.

Detto

Id

(£ 31.50)

[Anticamera casa vecchia muro nord]

(pendant) id id

[p. 28]

304.

Copia da Rembrandt

Ritratto

(£ 107)

[Sala piatti moreschi muro EST sopra la porta]

Basilea da Shilling Kellermann nel 1886

305.

Pannini Giov[anni] Paolo 1692 – 1765

Architetture e rovine

(£ 20)

[Stanza fumare muro ovest]

*Roma?*⁸⁸⁶

306.

Maniera di Teniers

Festa di villaggio con contadini che ballano (firmato SHE)

(£ 69)

[Casa vecchia salotto verde muro NORD]

Monaco 1886 da And[rea]s [?] Meyer che oltre la sigla vi legge l'anno 1720

307.

id

Simile con Ciarlatano che mostra un cartellone

(£ 69)

[Pratameno]

Id

308.

Ignoto Fiammingo

Paese

(£ 16)

[Anticamera casa vecchia muro nord]

Monaco 1886 da And Meyer mercante

309.

id

Altro

(£ 16)

⁸⁸⁶ A matita.

[Pratameno]

id (pendant) *id*

310.

*Scuola Veneziana*⁸⁸⁷ *Sec. XVII Gaetano Zompini 1702 – 1778*
Venditore di frutta ambulante con gerla alle spalle
(£ 20.50)

[Provvisorio stanza Serra]⁸⁸⁸

Roma 1877 Vend[ita] Cherametteff (In tutto 4 bozzetti di cui gli altri due portano i N° 376 e 377. Scenette forse scuola veneziana? Certo

Tecnica (olio su tela) e misure (30 x 23 cm) del dipinto si ricavano dal catalogo di Sestieri (1950, p. 110), dove è considerato «di compagno» al numero successivo.

311.

Id
Venditore di frutta, soldato e donna
(£ 20.50)

[Provvisorio stanza Serra]⁸⁸⁹

Id (pendant)

312.

Fidanza F[rance]sco Sec. XVIII
Marina
(£ 115.50)⁸⁹⁰

[Corridojo Margherita muro SUD]

Roma 1888 Vend[it]a Scalabrini

Pur con qualche difficoltà, il dipinto si può identificare nel n. 1307 del catalogo della vendita Scalabrini. È attribuito alla scuola di Vernet, misura 76 x 145 cm, nell'elenco redatto dal collezionista in occasione della vendita figura come: «Marina Vernet A», ed è indicato il prezzo, «lire 115,60», che corrisponde a quello delle note in catalogo. Infatti è l'unico dipinto delle liste stese durante la vendita Scalabrini a esser segnato con la lettera A a confluire nella collezione Bordonaro. Si può sospettare uno scambio fra il lotto 1308 e il 1307, entrambi due *Marine* attribuite a Vernet fra

⁸⁸⁷ Cancellato, a penna: «Napoletana».

⁸⁸⁸ A matita.

⁸⁸⁹ A matita.

⁸⁹⁰ Cancellato, a penna: «(£ 73.50)».

Bordonaro e D'Alì, giacché è noto che alcuni acquisti vennero eseguiti dal senatore in quest'occasione per conto del cognato e socio aziendale.

313.

*Maniera di Caliari Paolo Sec. XVI*⁸⁹¹

Gesù nell'Orto con l'Angelo

(£ 250)

[Stanza da letto della Baronessa]

1887 Firenze da Venturini

314.

Fiamingo Sec. XVIII

Paese con rovine (ovale)

(£ 105)

*[Salottino giallo]*⁸⁹²

*[Provvisorio stanza Serra]*⁸⁹³

*Monaco 1886 da And Meyer mercante*⁸⁹⁴

Anticamera

315.

*De Heem David Sec. XVII*⁸⁹⁵

Frutti e ortaglie

(£ 75)

[Corridojo Margherita muro]

Monaco

316.

*Scuola fiaminga principio sec. XIX*⁸⁹⁶

Paese con figure

[Salotto verde muro sud]

⁸⁹¹ Cancellato, a penna: «1528 – 1588».

⁸⁹² A matita.

⁸⁹³ Cancellato, a matita.

⁸⁹⁴ Cancellato, a penna: «Basilea o Monaco».

⁸⁹⁵ A matita: «de Heem scritto sull'etichetta».

⁸⁹⁶ Cancellato, a penna: «XVIII»

1891 St Moriz da un antiquario. Porta N° 186/442⁸⁹⁷

317.

*Hambach Jean Mich[el]*⁸⁹⁸ Sec. XVII

Fiori

(£ 52)

*[Salottino giallo casa vecchia]*⁸⁹⁹

*[Provvisorio stanza Serra]*⁹⁰⁰

1886 Monaco da And. Meyer firmato JMH⁹⁰¹

Il dipinto è parte della dote di Antonietta Chiaramonte Bordonaro, e quindi confluisce nella collezione palermitana dei Papé di Valdina. È uno degli otto dipinti che passa in vendita a Roma, presso la casa d'aste Finarte, il 7 e l'8 maggio 1974 (n. 85, vedi *La vendita Finarte*).

Anche alla vendita l'attribuzione è confermata dalla presenza del monogramma rilevata dal senatore.

318.

D[ett]o

Id

(£ 52)

*pendant*⁹⁰² *id* *id*

[p. 29]

319.

Copia da Van Ostade

Fumatori e bevitori

(£ 21)

[0, 22 x 0,19]

[Ultima sala pianterreno muro nord]

Monaco 1886 da And Meyer che li dice copia di Brower?

320.

id. id.

⁸⁹⁷ A matita, l'indicazione di un numero di inventario.

⁸⁹⁸ Cancellato, a penna: «Seghers».

⁸⁹⁹ A matita.

⁹⁰⁰ Cancellato, a matita.

⁹⁰¹ Sotto questa stesura, a penna, si legge un'indicazione a matita: «S. Bon, Mariangeli o Monaco?».

⁹⁰² A matita.

*Operaz[ion]e chirurgica ad un braccio
(£ 21)*

[Ultima sala pianterreno muro nord]

Id (pendant) N° 535^a sotto segnato SS⁹⁰³

321. (2992):

Scuola fiaminga Sec. XVII

Bacco sdraiato con in mano coppa

(£ 50)

[Ultima sala pianterreno muro ovest]

1894 Torino da G. Brocchi

322.

Scuola fiamminga Sec. XVII Gerard Douffet ? 1594 – 1660⁹⁰⁴

Gesù coronato di spine

(£ 300)

[tav. 58 x 41]

[Sala piatti moreschi muro EST]

[Gall[eria] Grande muro sud, 1° fila 2° posto]⁹⁰⁵

1894 Torino da G[iusepp]e Brocchi (pendant del N° 262). È di scuola spagnuolo⁹⁰⁶?

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a un «Maestro straniero influenzato dai veneti» del Seicento. È il pendant del n. 262, alla cui scheda si rimanda per alcune considerazioni.

323.

Scuola di P[aol]o Veronese

La famiglia di Dario [dinanzi ad Alessandro]

[Salotto giallo casa vecchia]⁹⁰⁷

[Provvisorio stanza Serra]⁹⁰⁸

1882 Roma da S. Bon proveniente galleria Bonamico

⁹⁰³ A matita, l'indicazione del numero e del monogramma.

⁹⁰⁴ A matita, il nome dell'artista e gli estremi cronologici.

⁹⁰⁵ Cancellato, a matita.

⁹⁰⁶ Cancellato, a penna: «(pendant del».

⁹⁰⁷ A matita.

⁹⁰⁸ Cancellato, a matita.

Il dipinto è acquistato alla vendita della collezione Bonamico. Si può identificare nel catalogo della vendita, nel n. 101: «Caliari (Paolo) detto il Veronese. 101. Famiglia di Dario», una tela che misura 36 x 54 cm (*Catalogo della collezione Bonamico. Quadri antichi e moderni* cit., Roma 1882, p. 19, n. 101). Nella copia di sua proprietà, il collezionista ha scritto a matita accanto alla voce il prezzo pagato per l'opera, «£ 20», e una lettera «A» che sta per 'acquisto'.

324.

P[ietr]o Brueghel ?

[(nel vecchio catalogo nota a matita: Jan Braughel de Oude)]

Veduta di villaggio popolato di figure

(£ 630)

[Gall[eria] Grande muro NORD fila 2° da sotto a sinistra camino]⁹⁰⁹

[Galleria piccola muro ovest fila 3° a sin[istra] porta scala]

1894 Vend[it]a Borg de Balzan

Il dipinto si può identificare nel n. 45 del catalogo della vendita della collezione Borg de Balzan (*Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence* cit., p. 8): è il *Paysage avec figures* attribuito a Pieter Brueghel il Vecchio, su tavola, di 61 x 93 cm. La scheda si limita a descrivere diffusamente il soggetto: «Une grande rue de village flamand. Au premier plan, le marché ou *dries* planté d'arbres, que traversent des villageois et où picotent des poules. Des chariots chargés pesamment montent et descendent la grande rue aux constructions pittoresques. Au fond on aperçoit une église. Les costumes des innombrables personnages animant cette composition sont d'une facture aisée et pittoresques». Il dipinto è riprodotto a piena pagina, a fianco, senza indicazione del fotografo. Gran parte del materiale illustrativo del catalogo è merito della ditta di fototipie romana Danesi.

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 11), il dipinto è attribuito a Jan Brueghel e si riportano le misure della tavola: 0,59 x 0,90. È esposto nella «Galleria dei fiamminghi», come attesta anche l'inventario A, che etichetta la stessa sala come «Galleria piccola».

325.

Scuola fiaminga Sec. XVII

Fiori

£ 14.70

[Salotto giallo]⁹¹⁰

[Provvisorio stanza Serra]⁹¹¹

Vend[ita] S. Bon dalla Collezione Bonamico Roma 1882

Il dipinto è acquistato alla vendita della collezione Bonamico. Si può identificare nel catalogo della vendita, nel n. 131: «Seghers d'Anversa. Vaso di Fiori», una tela che misura 32 x 42 cm (*Catalogo della collezione Bonamico. Quadri antichi e moderni* cit., Roma 1882, p. 24, n. 131). Nella copia di

⁹⁰⁹ Cancellato, in parte, a matita, per inserire la nuova collocazione.

⁹¹⁰ A matita.

⁹¹¹ Cancellato, a matita.

sua proprietà, il collezionista ha scritto a matita accanto alla voce il prezzo pagato per l'opera, «£ 14», e una lettera «A» che sta per 'acquisto'.

326.

*Berghem maniera*⁹¹² *sec. XVII*

Contadina che munge pecora

(£ 63.35)

*[Provvisorio stanza Serra]*⁹¹³

1884 Vend[it]a Genolini in Firenze ove figurava per Berghem

È la «Pastorella con capre e pecore» di Berghem (tavola, 0,40 x 0,48, n. 493, lire 67), che passa alla vendita della collezione Genolini, nella sessione del 14 marzo 1884. Come specificato in catalogo, l'attribuzione è derivata da quanto si legge al momento dell'acquisto («figurava per Berghem»).

327.

Scuola Bronzino

[Nota nel vecchio catalogo: Angelo Allori Bronzino – E. Frascione]

Ritratto in costume del sec. XVI

(£ 199.50)

*[Casa vecchia salotto verde muro est]*⁹¹⁴

1888 Vend[it]a Scalabrini in Roma

Il dipinto si può identificare nel lot. 1303 del catalogo della vendita Scalabrini (Roma, 20 febbraio – 3 marzo 1888): un «Ritratto di Gentiluomo in costume del XVI secolo; caratteristica pittura e bella esecuzione. Cornice intagliata e dorata. Tavola alta m. 0,87 - 0,67», attribuito a «Cristofano Allori detto il Bronzino. Scuola Fiorentina 1577-?» (*Catalogo della collezione Scalabrini di Roma. Antichità greche e romane* cit., p. 127).

328.

*Maniera di Andrea del Sarto. Brina Francesco?*⁹¹⁵

Madonna bambino e San Giov[anni]

(£ 110.50)

Roma 1886 Vend[ita] Mariangeli Pio

Il dipinto si può identificare nel «Quadro in tavola dipinto ad olio, rappresentante la Madonna con il Bambino e S. Giovanni: con cornice in legno dorato. Scuola fiorentina del secolo XVI.» della vendita di Mariangeli del 1886 (*Catalogo della vendita di oggetti antichi* cit., Roma 1886, n. 385, p. 36). Il

⁹¹² Cancellato, a penna: «Id».

⁹¹³ A matita.

⁹¹⁴ Cancellato, a penna: «ovest». La correzione è a matita.

⁹¹⁵ La seconda possibilità attributiva è a matita.

collezionista ha anche riportato, nel catalogo della vendita di sua proprietà, il prezzo a cui ha acquistato il dipinto, che corrisponde a quello segnato nel catalogo della sua collezione: «110.50».

Il senatore dovette arrivare all'idea che l'autore potesse essere Francesco Brina verso il 1903, quando agli Uffizi vede un dipinto del pittore e annota che «somiglia mio dell'anticamera».

329.

Courtois Jacques Borgognone (1621 – 1676)

Battaglia

(£ 45)

[Studio ragazzi]

Torino 1894 da un mercante di quadri

330.

B. Peters⁹¹⁶ 1614 † 1652

Soggetto biblico

(£ 30)

[Casa vecchia salotto verde muro SUD]

Pisa 1889 dal Col[onnell]o Giacomini

Con ogni probabilità, va identificato in un piccolo dipinto di formato tondo, che si trova oggi a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci. Il bollino con il numero di inventario si è staccato dalla tela, ma si legge ancora un '30' frammentario.

Il dipinto rappresenta la scena del ringraziamento di Israele al Signore dopo il passaggio del Mar Rosso (Esodo, 15). Al centro, è Mosè, in ginocchio e con le mani giunte rivolte al cielo; poco distante è Aronne, di spalle e con le braccia aperte, rivolte verso le truppe egizie sommerse dalla chiusura delle acque. Dietro Mosè, un anziano indica il cielo a un giovane, che tiene un utensile. Sulla sinistra, una donna prende in braccio il suo bambino, assistita da un altro fanciullo, in ginocchio: dietro di loro, i cammelli sono carichi di vettovaglie. Nello sfondo – che non è di facile lettura, anche per la gran quantità di ritocchi alterati – si intravedono figure che proseguono la loro marcia verso alcune alture.

Stanzetta dei Vetri dipinti

331.

Copia da Luca di Leyda [Sec. XVI]

Adoraz[ione] de' Re Magi

(£ 100)

[0,28 x 0,49]

⁹¹⁶ Cancellato, a penna: «Fiamingo».

[Casa nuova ult[i]ma sala pianterreno muro EST sopra il caminetto]

da Dura (imbroglione) proviene dalla Collez[ione] Peirano di Genova

Il senatore è già al corrente che il dipinto debba essere considerato una «copia», sebbene non sia in grado di specificare quale sia il modello in questione. La connotazione dell'antiquario Raffaele Dura, quale «imbroglione», potrebbe essere dovuta a un'indicazione, in cattiva fede, riguardo all'originalità di questo dipinto.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è considerato «copia antica dal quadro di Luca di Leyda che trovai nel Museo di Anversa» e sono fornite le misure: «0,28 x 0,49». Trovarla.

La prima fotografia del dipinto viene eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio: è scattata nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane ed è oggi disponibile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119461). Tuttavia, non viene inserita nel repertorio pubblicato dal centro di ricerca al momento della pubblicazione del volume di Carandente (1968. Nella scheda del sito, il dipinto è classificato fra i dipinti di proprietà di Gabriele Chiaramonte Bordonaro. Il numero di inventario segnalato (259) non corrisponde a quello del catalogo di Sestieri (269): ma l'errore è spiegabile in termini di distrazione al momento della trascrizione. Non sono fornite le misure. Il dipinto è considerato di un seguace di Aertgen van Leyden (Leida, circa 1498 – Leida, circa 1564).

Il dipinto replica fedelmente una composizione che qualsiasi artista del Cinquecento olandese poteva trovare facilmente, servendosi di una stampa di Luca di Leida, datata 1513, dove i Magi accorrono accompagnati da un corteo più fastoso (Hollstein, 37.I; Bartsch, VII.357.37). Il dipinto di Anversa, tuttora saldamente considerato di Luca di Leida, va di certo collegato all'incisione; ma presenta differenze maggiori rispetto al confronto più serrato che si ottiene accostando l'incisione del '13 con il dipinto Bordonaro. Questa modesta versione palermitana, dove i rapporti spaziali sono stati reinterpretati liberamente, va considerata entro la cultura olandese di primo Cinquecento, che tentava di allinearsi alle geniali invenzioni del maestro di Leida.

332.

Ignoto (scuola fiorentina) Sec. XVIII o XVII?

Bozzetto di Miracolo di Santo

(£ 20)

[Casa nuova ultima sala pianterreno muro EST sopra vetrina majoliche varie]

Firenze 1894 da S. Gonnelli. Apparteneva Prof. Santarelli

Si tratta del bozzetto del *San Paolo che predica ai Corinzi e resuscita un fanciullo* di Giovanni Bilivert, datato 1644, che si trovava nella cappella Serragli della chiesa di San Marco di Firenze, e che oggi si trova in deposito presso il Museo di San Marco. Il disegno preparatorio si conserva presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi (inv. 9670 F, cfr. R. Contini, *Bilivert. Saggio di ricostruzione*, Firenze 1985, p. 53, fig. 106b).

Nel 1594, Giuliano eredita il patronato della cappella, dedicata al Sacramento, dalla famiglia Franceschi. Il committente della pala è Tommaso Serragli (1600 – 1648), che però alla morte del

padre assume il nome del genitore, Giuliano, cosa che ha creato confusione nella distinzione dei due. L'opera viene smontata dall'altare nel 1857, per disposizione dei padri filippini proprietari della cappella, che accettano di ospitare il sepolcro marmoreo di Stanislao Poniatowski, voluto dai principi discendenti ed eseguito da Ignazio Villa.

La pala d'altare di Bilivert è stata ritrovata nel 1997, nelle soffitte del convento di San Marco (cfr. B. Paolozzi Strozzi, *L'ultimo Bilivert. Il Miracolo di San Paolo per la cappella Serragli*, in 'Artista. Critica dell'arte in Toscana', 1997 (1998), pp. 48-53). Non va dimenticato che Emilio Santarelli, antico proprietario del bozzetto Bordonaro, possedeva anche «quasi 160 disegni» che attribuiva a Bilivert: dal 1866, sono confluiti nelle collezioni degli Uffizi (cfr. A. Forlani Tempesti, in *Disegni della collezione Santarelli* cit., p. 15).

[p. 30]

333.

Scuola Veneziana Sec. XVIII

Bozzetto di Soggetto storico

(£ 50)

tav. 29 x 41

[Sala piatti moreschi muro EST]

1889. Pisa dal Col[onnell]o Giacomini

334.

Italiano⁹¹⁷ Sec. XVI

Apollo e le muse

(£ 150)

[Salottino giallo]⁹¹⁸

[Provvisorio stanza Serra]⁹¹⁹

Napoli da Varelli

335.

Tornioli Nicolò Sec. XVII

Cristo fra gli apostoli bozzetto a chiaroscuro

(£ 15)

[Pratameno]

⁹¹⁷ A matita. Cancellato, a penna: «Tedesco?».

⁹¹⁸ A matita.

⁹¹⁹ Cancellato, a matita.

1894 Firenze Gonnelli S. Conforme alla nota scritta nel retro del bozzetto, parmi di autore più noto. Apparteneva al Prof. Santarelli.

È interessante la tipologia del dipinto in questione, un «bozzetto a chiaroscuro», ossia un monocromo forse eseguito a acquerello grigio, verosimilmente preparatorio a un'opera di formato maggiore. Il nome di Niccolò Tornioli, pittore del Seicento senese, deriva dalla «nota scritta nel retro del bozzetto», che conviene ritenere antica, data la scarsa probabilità di un'attribuzione così raffinata al momento dell'acquisto. A fronte della qualità dell'dipinto, il senatore è scettico: «parmi di autore più noto».

336.

David Jacques Louis 1748 – 1825

Autoritratto

(£ 100)

[Casa vecchia ultima sala pianterreno muro EST (sopra majoliche varie)]

1895 Palermo

337.

Lojacono Francesco

Marina

£ 80

[da Gabriele]⁹²⁰

[Corridojo pianterreno casa vecchia]

Palermo

*Antica Libreria ora
Salotto con Vetrine Porcellana e Argento*

338.

Caccia Guglielmo detto Moncalvo 1568 – 1625

Madonna del Rosario con San Domenico e Santa Monaca

(£ 12)

[Salotto verde casa vecchia muro SUD accanto vetrina]

1894 Torino da Ceaglio indoratore

⁹²⁰ A matita, nella colonna delle attribuzioni.

Il riferimento al Moncalvo proviene di certo dal venditore, il torinese «Ceaglio indoratore». Il tema della *Madonna del Rosario* è stato trattato da Guglielmo Caccia in un episodio illustre e sono note svariate derivazioni dal modello, sparse per le chiese del Piemonte.

339.

Maniera di Poussin N. Sec. XVII

Paese con figure

(£ 20)

[Casa vecchia salotto rosa muro OVEST sotto orologio]

Roma 1879 Vend[it]a Tavassi

Il dipinto è considerato da Sestieri di «Incognito – Sec. XVII». Se si tiene conto delle misure (21 x 31 cm – si tratta di un olio su tela), la stima proposta non è bassa.

340.

Moretto da Brescia 1498 – 1555⁹²¹

[Nel vecchio catalogo nota a matita: Pontorno – E. Frascione]

Ritratto di giovane patrizio con cane

(£ 310)

[Casa vecchia salotto verde muro EST]

1884 Firenze Vend[ita] Genolini Sir W[illia]m Agnew lo crede Moretto da Brescia

È il «Ritratto di un giovane che accarezza un cane» (tavola, 0,92 x 0,70, n. 471, lire 310), che figura, senza attribuzione, alla vendita della collezione Genolini, nella tornata del 14 marzo 1884.

La proposta di attribuzione avanzata nel catalogo viene da William Agnew, che il 9 marzo 1898 visita la collezione: «340 – lo attribuisce al Moretto da Brescia». È invece ancora da decifrare la nota nel «vecchio catalogo», con un'intelligente indicazione verso Pontorno di Enrico Frascione: allo stato attuale delle ricerche, non è chiaro a quale catalogo ci si riferisca né quando si debba collocare la visita del noto antiquario fiorentino alla collezione.

Nelle stime di Sestieri (p. 100) e nella *Valutazione* di Christie's (p. 34), il dipinto è considerato di Ridolfo del Ghirlandaio.

341.

Van der Weyden Roger 1400 – 1464

Crocifisso, Madonna e bambino e quattro Santi in preghiera (5 pezzi di piccolo trittico)

(£ 750)

⁹²¹ Cancellato, a penna: «Scuola Veneziana. Sec. XVI»

[Attualmente senza cornice. I quattro quadretti sono conservati in camera del Barone]⁹²²

Palermo dalla Signora Randel inglese

Un interesse alto per questi «5 pezzi di piccolo trittico» è motivato dall'attribuzione, pronunciata con una certa fermezza, a Rogier van der Weyden. E la curiosità è accresciuta dalla provenienza palermitana, ma da parte di una «Signora Randel inglese», sulla quale al momento le mie ricerche non hanno dato frutto. Nel catalogo manoscritto A, l'opera passa «in camera del Barone»: l'indicazione si riferisce al figlio del senatore. Dopo la divisione, è parte della quota di Amedeo Bordonaro e confluisce nelle proprietà della moglie del figlio, Maria Vanni, la quale lo custodisce tuttora (comunicazione orale, 2012).

342.

Van Uden Lucas 1595 – 1672⁹²³

Paese con pattinaggio

(£ 60)

[Salotto verde (casa vecchia) muro EST]

1894 Torino da Gius[eppe] Brocchi

343.

Id

Altro simile.

(£ 60)

[Salotto verde (casa vecchia) muro EST]

pendant del preced[ente]

344.

Barbieri Giov[anni] Fran[ce]sco detto Guercino 1591 – 1666

San Giovanni Battista

(£ 350)

[(Già faciente parte della quota Pratameno e poi permutato coi n° 345 – 346)]

[Casa vecchia – salotto verde muro EST]

[Galleria grande muro sud]⁹²⁴

1884 Vend[it]a Cardinale De Luca

⁹²² A matita.

⁹²³ Cancellato, a penna: «Fiamingo. 1595 – 1672».

⁹²⁴ Cancellato, a matita.

Nel saggio ipotizzo che il dipinto sia stato acquistato alla vendita della collezione Peirano, gestita da Raffaele Dura a Genova (cfr. *Genova: la vendita Peirano*).

Il dipinto è fotografato dalla ditta Alinari, come attesta l'Elenco dell'8 agosto 1897 (n. 43, Alinari n. 19895).

Due fotografie Alinari si trovano a casa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, una nell'album e un'altra nella cartella di 'Fotografie di viaggio'. Sul retro della seconda, una scritta a matita annota: «N° 344 cat. – Questa effigie trovai nel grande quadro del Louvre rappresentante i Santi protettori di Modena».

La foto Alinari del dipinto è pubblicata da Maurel, con indicazioni di poco conto nel testo. La didascalia della ditta fiorentina è ripresa *in toto*: «Le Guerchin. Saint Jean» (1911, fig. a p. 162).

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Guercino e il commento specifica che «appartiene a un periodo avanzato, il meno apprezzato, dell'attività del Maestro». Nelle stime Briganti il valore del dipinto è incredibilmente inferiore: segno di un parere contrario all'autografia.

È corretta l'indicazione del senatore: il dipinto riprende esattamente la posa del San Giovanni Battista nella *Madonna con Bambino con San Gimignano, San Giovanni Battista, San Giorgio e San Pietro martire*, dipinta dal Guercino nel 1651, su commissione di Francesco I d'Este, per la chiesa di San Pietro martire a Modena e entrata al Louvre nel 1797 (inv. 84).

Si possono avvicinare al dipinto Bordonaro altre due elaborazioni autonome sullo stesso tema dipinti: una versione quasi in controparte si conserva nei Musei Capitolini di Roma e un *San Giovanni Battista* attribuito a Guercino, passato recentemente all'asta da Christie's (4 luglio 2012, lot. 209), con le braccia aperte e il viso rivolto verso lo spettatore.

345.

Dietrich Cristian 1712 – 1774

Ritratto di uomo

(£ 107)

[Pratameno]

1886 Strasburgo dalla Vedova Edel Büshel

346.

Detto

Ritratto di donna

[Pratameno]

Pendant del preced[ente]

[p. 31]

347.

Dorner Jacques 1741 – 1813

Medico che osserva il liquido in una fiala

(£ 50.40)⁹²⁵

[Casa vecchia – salotto verde muro sud]

1884. Monaco da And Meyer merc[an]te di quadri

348.

Scuola Fiamminga Sec. XVII

Paese con fabbricato figure ed animali

(£ 200)

[Casa vecchia – salotto verde muro EST]

1886 Firenze da Tempesti che lo dava a torto per Breughel dei Velluti

Nel catalogo di Sestieri (1950, n. 322, p. 101), il dipinto è esposto nel «Salotto verde» e si specificano misure e tecnica: «a olio su tela. 0,30 x 0,48» cm.

Stanza del Bigliardo

349.

Camuccini Vincenzo 1773 – 1844

La morte di Virginia (acquerello)

£ 500

[Corridojo pianterreno casa vecchia]

1896 da Mich[e]le Auteri Pomar. Pagati i 4 £ 1500 più £ 500 prestati e che si possono mettere a c[onf]r[onto] prezzo [?]. Provenienti insieme a quelli seguenti del Patania dal P[rinci]pe Belmonte

La provenienza, comune alle quattro opere, è dalla prestigiosa collezione del principe di Belmonte, in gran parte confluita nel museo palermitano per volontà testamentaria. Non è chiaro cosa intenda il senatore nella nota che specifica alcuni particolari della transazione: gli acquerelli sono costati 500 lire l'uno, con un sovrapprezzo di 500 lire, che ha concesso in prestito al palermitano Michele Auteri Pomar (1838 – 1918), scultore di un certo prestigio dovuto alla realizzazione di monumenti funebri (*Cenotafio di Giuseppe La Farina*, Firenze, Basilica di Santa Croce, 1877), ma da ricordare anche come intellettuale e scrittore (cfr. L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*).

⁹²⁵ Cancellato, a penna: «(£ 107)».

La *Morte di Virginia* e la *Congiura contro Cesare* sono due opere celebri di Camuccini, conservati alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma (olio su tela, 112 x 195 cm; chiudere: Luca Verdone, Vincenzo Camuccini, pittore neoclassico, Roma 2005, KHI: J 1273 gxm

350.

D[ett]o

La congiura contro Cesare

[(acquarello all'inchostro di Cina)]

£ 500

[Corridojo pianterreno casa vecchia]

351.

Patania Gius[eppe] Sec. XIX 1780 – 1852

Attilio Regolo

£ 250

[Pratameno]

352.

D[ett]o

Muzio Scevola

[acquarello e guache all'inchostro di Cina]

£ 250

Stanzetta a fumare

353.

Fiaming[o] Sec. XVIII

Paese con roccie

*cornice color rame*⁹²⁶

*[Provvisorio stanza Serra]*⁹²⁷

Monaco 1886 da And Meyer

354.

Vermeer ? Scuola Fiaminga Sec. XVII

Entrata di un castello con figure

(£ 300)

*[Provvisorio stanza Serra]*⁹²⁸

⁹²⁶ A matita.

⁹²⁷ A matita.

⁹²⁸ A matita.

1886 Firenze da Tempesti mercante che lo attribuiva ad un Vandever che non esiste

Sestieri (1950, n. 355, p. 112) fornisce informazioni riguardo al soggetto, una «Veduta di un castello con cavalieri, dame e barche», sulla tecnica, a olio su tavola, e sulle dimensioni, 0,29 x 0,34 m e colloca il dipinto in area fiamminga nel Settecento. Per Briganti la stima è quasi da dimezzare.

355.

Mackart Hans Sec. XIX

Baccanale

(£ 35)

[Anticamera casa vecchia muro EST]

Firenze 1894 da S. Gonnelli. Apparteneva Prof. Santarelli.

Rispetto alle predilezioni morigerate del senatore, stupisce la presenza in collezione dell'esuberante pittore austriaco Hans Mackart (Salisburgo, 1840 – Vienna, 1884). È un indizio che permette di comprendere come una linea di gusto moderno potesse comunque insinuarsi nelle sue scelte, con concessioni in favore di una pittura di storia che affondasse le sue radici nella tradizione di Tiziano o di Rubens.

356.

Scuola Fiamminga Sec. XVI

Testa di Cristo

(£ 6.50)

[Casa vecchia – salotto verde muro EST]

1884 Monaco. da And Meyer.

357.

id

Testa di Maria

(£ 6.50)

[Casa vecchia – salotto verde muro EST]

id id

358.

Van Bommel William Sec. XVII

Paese (su rame)

(cornice noce intagliato)

(£ 31.50)

[Stanza fumare muro nord]

1884 Monaco da And Meyer

Nella *Valutazione* Christie's (2014, p. 54), il dipinto è considerato di Peter Von Bemmell.

359.

D[ett]o

Paese (su tavola)

Pendant del prec[eden]te

(£ 31.50)

[Stanza fumare muro nord]

Id id

[p. 32]

360.

Scuola Olandese sec. XVII

Gioco a gatta cieca

su tavola segnato F. I. W.

(£ 50.40)

[Casa vecchia salotto rosa muro EST]

1884 Monaco da And Meyer

361.

Id

Interno di lavanderia

(£ 50.40)

[Casa vecchia salotto rosa muro EST]

(pendant) Idid

362.

Scuola (Fiorentina)⁹²⁹ Sec. XV⁹³⁰

Santo vescovo che calpesta gli eretici

⁹²⁹ Cancellato, a penna: «Italiana».

⁹³⁰ Cancellato un numero romano «I». Il secolo precedentemente indicato era il XIV.

(£ 50)

[Casa vecchia salotto verde muro sud]

1879 Roma

363.

Scuola Italiana (Fiorentina) Sec. XVII

Resurrezione di Gesù Cristo (marcato GR)

(£ 120)

[Corridoio di Margherita]

1887 Firenze da Venturini che erroneamente nelle iniziali vi legge Giulio Romano

364.

Scuola Bizantina Sec. XIII

Madonna con Bambino e Santi lateralmente negli sportelli (piccolo trittico)

(£ 75)

[Provvisorio stanza Serra]⁹³¹

Palermo

365.

Ignoto fiamingo sec. XIX

Paese oblungo per largo⁹³²

(£ 31.50)

[Stanza fumare muro sud]

1884 da And Meyer in Monaco

366.

Id

Simile portante la sigla EH (forse IH)

(£ 31.50)

[Pratameno]

Pendant id.

⁹³¹ A matita.

⁹³² L'indicazione del formato è a matita.

367.

Scuola Italiana (Fiorentina) Sec. XVI

Bozzetto. donna con peplo

(£ 5)

[Provvisorio stanza Serra]⁹³³

1894 da S. Gonnelli in Firenze. È su tavola e nel retro porta a fuoco le iniz[iali] DG sormontate da corona. Apparteneva al Prof. Santarelli

368.

Scuola veneziana Sec. XVII

Adorazione dei pastori

(£ 5)

[Studio ragazzi]

dal med[esimo] id. id.

369.

Scuola fiamminga sec. XVIII

Paese piccolo con castello e alberi in cornice di legno nero (sopra Cartone)

(£ 21)

[Stanza fumare muro EST]

1886 Monaco da And[reas] Meyer che lo dava per F. Van Bommel credendolo simile a' N° 358-359 del presente, ciò che non è.

370.

La Volpe sec. XIX

Fontana già in⁹³⁴ Piazza Garraffello ora in Piazza Marina a Palermo

(£ 15)

[Stanza fumare muro ovest]

?⁹³⁵

È il secondo dipinto di Alessandro La Volpe (Lucera, 1820 – Roma, 1887), pittore di formazione partenopea e appartenente alla seconda generazione della Scuola di Posillipo, che nel 1851

⁹³³ A matita.

⁹³⁴ Cancellato, a penna: «di».

⁹³⁵ A matita.

accompagnò il duca Massimiliano di Leuchtenberg in un viaggio in Sicilia e in Egitto: risale verosimilmente a quel momento l'opera in questione (cfr. A. Imbellone, *La Volpe, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 64, 2005). Con ogni probabilità il senatore la acquista a Palermo o in Sicilia.

[p. 33]

371.

*Scuola (Bolognese)*⁹³⁶ *Sec. XVII*

Immacolata Concezione

(£ 5.30)

[Casa vecchia salotto verde muro nord accanto vetrina]

1879 Roma Vend[ita] Tavassi

Per Sestieri (1950, p. 119), il dipinto è di «Arte dell'Italia meridionale» del Seicento. È un olio su tavola che misura 30 x 22 cm e il valore stimato è di una certa entità.

372.

Italiano contemporaneo (Fiorentino) Sec. XIX

Studio di montagna rocciosa segnato PC

(£ 5)

[Stanza fumare muro ovest]

Firenze

373.

Scuola fiaminga [sec. XVIII]

Paese con roccie e alberi (su cartone) simile al preced[ente] N° 369

(£ 21)

[Stanza fumare muro est]

1886 Monaco da And Meyer

374.

Scuola Napoletana ? Sec. XVII

L'adorazione dei pastori (su rame e cornice tartaruga)

(£ 80)

[Casa vecchia salotto verde muro est]

⁹³⁶ Cancellato, a penna: «Italiana».

Napoli

375.

Giaconia Salvatore Copia da Pietro Novelli) 1880 ... † 1889

S. Benedetto che distribuisce il pane ai poveri

(£ 75)

[Provvisorio stanza Serra. Bigliardo]⁹³⁷

Palermo

Il dipinto è chiaramente una copia ottocentesca dal capolavoro di Pietro Novelli proveniente dall'abbazia benedettina di Monreale e oggi nello scalone monumentale del Palazzo di Città (cfr. V. Scuderi, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 giugno – 30 ottobre 1990) a cura di V. Abbate, Palermo, Flaccovio, 1990, n. II.2, pp. 224-228 e S. Riccobono, *Novelli e l'Ottocento*, in ivi, pp. 115-132). Per Salvatore Giaconia (Monreale, 1825 – Palermo, 1899), dovevano contare molto anche i natali comuni con il grande pittore seicentesco. Si può ricordare che un *Ritratto di Pietro Novelli*, a opera dello stesso pittore, si conserva nella Sala Rossa del Palazzo di Città di Monreale (cfr. G. Davì, *L'Ottocento ritrovato: pitture nascoste del monrealese Salvatore Giaconia (1825-1899)*, in 'Kronos', 13, 2009 (= *Scritti in onore di Francesco Abbate*), II, pp. 95-98 e R. Calia, *Salvatore Giaconia. Pittore dell'Ottocento siciliano*, Palermo, Regione Siciliana, 2008

376.

Scuola Veneziana⁹³⁸ forse Gaetano Zompini⁹³⁹ sec XVII

Venditori di sedie (bozzetto)

(£ 20.50)

[Provvisorio stanza Serra.]⁹⁴⁰

1877 Roma. Vendita Cheremeteff sono 4 bozzetti in tutto di cui gli altri due portano i n° 310 e 311. Sarebbe forse scuola veneziana? Certamente sono opera di Gaetano Zompini di Venezia (1702 – 1778) allievo di Nicolò Bambini ed imitatore di Ricci

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 101), sono fornite le indicazioni sulle misure (29 x 21 cm) e sulla tecnica, a olio su tela, del dipinto. Nell'*expertise* non viene fatta alcuna menzione del *pendant* (n. 377), perché quest'ultimo non è più presente in collezione dal 1914, in quanto parte della quota Pratameno. È uno dei pochissimi casi in cui le stime di Briganti sono sensibilmente superiori rispetto a quelle proposte da Sestieri.

377.

Id

Venditori di carne per gatti

⁹³⁷ A matita.

⁹³⁸ Cancellato, a penna: «Napoletana».

⁹³⁹ A matita.

⁹⁴⁰ A matita.

(£ 20.50)

[Pratameno]

Id

378.

Brandt O. 1857 segnato Sec. XIX

Contadini che giuocano alle carte

(£ 157)

[Stanza fumare muro ovest]

Roma 1880 Vend[i]ta del Card[inale] Pacchia

Il pittore va identificato nel tedesco Otto Brandt (1828 – 1892), sul quale non esiste un contributo specifico. È il filone più indulgente nelle rapprentazioni popolari in quanto a pietismo paternalistico: non stupisce che questo dipinto si trovasse nella collezione di un cardinale.

379.

Scuola fiaminga Sec. XVIII

Paese con roccie

(£ 26)

[Stanza serra da mettere nei salotti]⁹⁴¹

Monaco 1886 da A. Meyer pendant al n° 353

Corridojo che dà sulle Serre

380.

Ignoto Italiano (Fiorentino) Sec. XVI

Madonna Bambino e S. Gius[epp]e

(£ 100)

[Sala piatti moreschi muro EST]

Firenze 1878 da Bauer che disse provenire dalla galleria del M[arche]se Braschi di Roma

381.

Scuola tedesca ? Sec. XVI

⁹⁴¹ A matita blu.

S. Cristoforo col Bambino sulle spalle (lavagna)
(£ 80)

[Corridojo pianterreno casa vecchia]

Palermo

[p. 34]

Stanzette da studio di Gabriele

382.

Muñoz TS (bozzetto contemporaneo)

Studio di campanile con case e animali in Roma

(£ 25)

[Provvisorio Stanza Serra]⁹⁴²

Roma

È difficile fornire indicazioni su questo olio su tavola (31 x 20 cm), oltre quelle ritrovate nel catalogo di Sestieri (1950, p. 113): è «firmato in basso a destra» e rappresenta una «Piazza di villaggio». Non si riesce a risalire al nome completo del pittore, verosimilmente spagnolo, nemmeno consultando il Thieme-Becker online.

383.

Graziani Pietro Sec. XVIII

Battaglia

(£ 16)

[Studio ragazzi]

Roma 1878

384.

D[ett]o

Altro simile

(£ 16)

[Pratameno]

id.

⁹⁴² A matita.

385.

Liberi Pietro 1605 – 1687

Madonna con bambino e San Giuseppe

(£ 33.50)

[Sala Quartararo muro EST]

Roma 1882. Vend[ita] S. Bon della Collez[ione] Bonamico

Il dipinto è acquistato alla vendita della collezione Bonamico. Si può identificare nel catalogo della vendita, nel n. 106: «Liberi. Sacra Famiglia in Egitto», una tela che misura 62 x 47 cm (*Catalogo della collezione Bonamico. Quadri antichi e moderni* cit., Roma 1882, p. 20, n. 106). Nella copia di sua proprietà, il collezionista ha scritto a matita accanto alla voce il prezzo pagato per l'opera, «£ 32», e una lettera «A» che sta per 'acquisto'.

386.

*Scuola Romana*⁹⁴³

La Trasfigurazione di Cristo con Angeli e Apostoli

(£ 300)

[(tela 142 x 120)]

[Pratameno]

1898 Palermo da Battaglia

Il dipinto, acquistato a Palermo in un momento di ripiego dopo l'impennata finale, è di un certo interesse, viste solamente le dimensioni e il prezzo: una *Trasfigurazione* prima considerata di scuola romana, e poi fiorentina (manca ogni indicazione anche sul secolo).

387.

Procaccini Giulio Cesare Sec. XVII

Testa di S. Pietro

(£ 15)

*[Casa nuova ultima sala pianterreno muro EST a d. camino*⁹⁴⁴*]*

Torino 1895 da G[iuseppe] Brocchi

388.

D[ett]o

Id di S. Paolo

(£ 15)

⁹⁴³ Cancellato, a penna: «fiorentina».

⁹⁴⁴ Cancellato, con correzione a matita: «muro OVEST sopra terre cotta Napoletane ecc. ecc.».

[Casa nuova ultima sala pianterreno muro EST a d. camino]

Id. Id.

389.

Di Giovanni Sec. XIX

Ritratto B[aro]ne Ant[oni]o Chiaramonte Bordonaro [del fu Gioacchino]

(£ 500)

[Anticamera pianterreno casa vecchia]

Pal[ermo] anno 1858⁹⁴⁵

Sulla personalità di Antonio Chiaramonte Bordonaro, si possono vedere i primi tre capitoli del saggio e, in particolare sul ritratto, il capitoletto *Ritratti*.

390.

Giaconia Sec. XIX

Id di Gioacchino C[hiamonte] B[ordonaro] [del fu Barone Antonio]

(£ 250)

[Salottino pianterreno dopo anticamera casa vecchia]

Palermo 1869⁹⁴⁶

Su Salvatore Giaconia, si può fare riferimento alle indicazioni bibliografiche dell'altro dipinto presente in collezione (n. 375).

391.

Giovanni Martelli di Napoli 1875

Id della B[aro]nessa Antonietta C[hiamonte] B[ordonaro] nata Bozomo

(£ 100)

[Salottino pianterreno casa vecchia dopo anticamera casa vecchia]

id 1875⁹⁴⁷

392.

Id.

Id. di Antonio bambino fig[li]o di Gabriele

(£ 100)

⁹⁴⁵ Tutta la voce di inventario è redatta a matita.

⁹⁴⁶ Tutta la voce di inventario è redatta a matita.

⁹⁴⁷ La voce di inventario, a eccezione del nome dell'autore, è redatta a matita.

[Salotto Baronessa]

Pal 1875⁹⁴⁸

393.

Di Laurito Mario principio del sec. XVI

[Romanino]⁹⁴⁹

[Figura intiera di] S. Pietro

(£ 110)

tav. 167 x 71

[Galleria grande muro NORD 3° fila da sotto a destra del camino]

Le tavole N° 392 393 furono comprate in Palermo a 2 Luglio 1898 da potes[tà] della Sig[nor]a Laura Dragotto Caneva appartenevano alla collezione del negoziante Michele Pojero e provenivano dalla cappella della Guadalupe nella chiesa della Gancia. Monsig[nor] Di Marzo afferma essere il Laureto napoletano ed aver lavorato in Palermo dal 1503 al 1535.

Si han notizie di M[ario] di Laurito sino al 1536. V[ed]i Di Marzo la Pittura in Palermo.

Bibliografia: Innocenzo Roccaforte, *Memorie delle Chiese di Palermo scritte da Baldassarre Zamparrone*, ms. Biblioteca Comunale di Casa Professa, QqF16, 1720, f. 7; G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento, Storia e documenti*, Palermo, Alberto Reber, 1899; P. Lipani, *La Gancia. Chiesa Santa Maria degli Angeli a Palermo*, Palermo, Nuova Graphicadue, 1990; T. Viscuso, in *Vincenzo degli Azani e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21 settembre – 8 dicembre 1999) a cura di T. Viscuso, Siracusa, Ediprint, 1999;

Pare che la prima menzione dei dipinti sia contenuta nel manoscritto di Innocenzo Roccaforte sulle chiese di Palermo, che non ho potuto controllare per via della chiusura temporanea della Biblioteca Comunale di Casa Professa (citato in Di Natale, 1980, p. 147 e Lipani, 1990, p. 60, nota 191).

I dipinti vanno identificati in quelli visti dal sacerdote Pietro Lanza, nella sua guida della città, dove informa di vari dipinti di proprietà privata: sono le «due tavole di Vincenzo Anemolo» che si trovano in casa Pojero.

Una solida base documentaria per le vicende dell'opera è fornita da Gioacchino Di Marzo, che pubblica i due dipinti e li collega all'altare della Madonna di Guadalupe nella cappella omonima, della nazione spagnola, della chiesa francescana di Santa Maria degli Angeli di Palermo, detta la Gancia. L'informazione è riferita al monsignore dal primo proprietario noto dell'opera, come ammette lui stesso: «altre due tavole pure esistenti, che vidi, or sono molti anni in Palermo, in una bella raccolta di quadri del banchiere signor Michele Pòjero, il quale, benchè ne ignorasse affatto l'autore, me ne affermava la provenienza da un'icona distrutta, un tempo nella cappella di Guadalupe degli Spagnuoli alla Gancia. Lui morto, spettarono ad una sua figlia sposata ad un dei Canèva, e testè

⁹⁴⁸ La voce di inventario, a eccezione del nome dell'autore, è redatta a matita.

⁹⁴⁹ A matita.

sono state acquistate dal barone Gabriele Chiaramonte Bordonaro, senatore del regno nella cui scelta pinacoteca in Palermo esiston esse oggi». È chiaramente questa la fonte della nota del catalogo del senatore. Di Marzo ipotizza correttamente che, oltre la statua lignea della Vergine, i due Santi dovevano «esser poi riuniti ad altre tavole». Come invece spesso capita, va fuori strada al momento della lettura dello stile: e un primo orientamento corretto («un fare assolutamente italiano e ben diverso da quello, onde Riccardo Quartararo avea dipinto i medesimi Apostoli») viene sconfessato in nome della preminenza al dato archivistico. Mario di Laurito infatti è documentato nel 1526 per aver acquistato colori e oro battuto «ad opus ornamenti et decori ycone Hispanorum sub vocabulo et titulo Sante Marie de Guadaluppo, fundate intus conventum Sancte Marie de Angelis Panormi» e pertanto a lui sono attribuiti i due *Santi* Bordonaro (G. Di Marzo, 1899, pp. 268-270, tav. XX). Della fotografia eseguita da Incorpora parla anche Bordonaro, in una lettera a Di Marzo (cfr. capitoletto *Studi archivistici su Riccardo Quartararo*).

Due incisioni al tratto, da entrambi i dipinti (nn. 393-394) sono pubblicate da Reinach (III, 1910, p. 654, n. 2 e p. 655, n. 1). La didascalia relativa a questo dipinto recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Mario di Laureto. Saint Pierre».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito a Gerolamo Romanino. Si notano «restauri vari», come nel pendant (n. 394).

La vicenda dell'icona della cappella della Guadalupe è ripercorsa puntualmente da Teresa Viscuso, che al vaglio delle fonti seicentesche (Antonino Mongitore, 1672) chiarisce come il polittico venisse smembrato a seguito di un crollo dell'arco trionfale e del soffitto dell'area presbiteriale della chiesa. Due tavole superstiti, raffiguranti il *Re David* e il *Profeta Daniele* (136 x 115, oggi tuttora in chiesa) vengono così murate nelle pareti laterali della cappella, mentre «sette quadri grandi» rimangono «al suo altare» (Vincenzo Auria, 1698): da quest'ultimo insieme provengono le due tavole Bordonaro, come poteva desumere anche Di Marzo (Viscuso, 1999, n. 65, pp. 387-389). Quanto ai desideri dei frati minori della Gancia di vendere opere di Vincenzo da Pavia a partire dalla fine del Settecento, si consulti un'altra scheda della studiosa a proposito dello *Sposalizio della Vergine* nella cappella (Viscuso, 1999, n. 74, pp. 405-407). Infine, è probabile che lo scomparto centrale di questo complesso di «sette tavole» di Vincenzo da Pavia fosse l'*Adorazione dei Magi* del Bowes Museum di Barnard Castle (con provenienza dalla collezione spagnola del Conde de Quinto, 1835): si può identificare nella «tavola delli Tre Re», che hoggi è in Spagna» che Auria ricorda provenire dalla chiesa della Gancia (Viscuso, 1999, n. 79, pp. 416-418). Non bisogna però considerare risolutiva la connessione di questo polittico con la cappella della Guadalupe, come volevano Pojero e Di Marzo. La ricostruzione di quell'ambiente del transetto sinistro «solleva oggi non pochi problemi», come nota ancora la Viscuso (1999, n. 87, pp. 431-432).

Questi due *Santi Pietro e Paolo* sono infatti opera di Vincenzo da Pavia e vanno connessi da vicino al *Re David* e al *Profeta Daniele* studiati dalla Viscuso: sono verosimilmente parte dello stesso retablo della Madonna della Guadalupe nella chiesa di Santa Maria degli Angeli (i *Santi Pietro e Paolo* come scomparti laterali; i *Profeti* come imponenti cuspidi). Come si è accorta la studiosa per i *Profeti*, è il trittico di Vincenzo da Pavia al Walker Art Museum di Liverpool, con la *Madonna con Bambino*, la *Santa Caterina d'Alessandria* e il *San Leonardo*, a offrire i maggiori punti di confronto, anche in termini cronologici: si data per via documentaria al 1540 e proviene dalla Confraternita di San Leonardo a Mussomeli (cfr. T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale 1484-1557*, Napoli, Electa, 1998, p. 181 e Viscuso, 1999, n. 63, pp. 383-385). Vi sono gli stessi panneggi regolari, che si aprono in falde ampie, le stesse espressioni burbere, mutate dal linguaggio acceso di Polidoro da Caravaggio. Certe tensioni geometriche – i libri visti in scorcio – o di paesaggio rimandano alle radici lombarde della pittura siciliana degli inizi del secolo. Soprattutto il *San Paolo* si può confrontare con l'omonimo santo di Girolamo Alibrandi del Museo Regionale di Messina (inv.

6651), datato al secondo decennio, forte come una cariatide e maestoso come un'aquila (cfr. F. Campagna Cicala, in *Vincenzo degli Azani e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21 settembre – 8 dicembre 1999) a cura di T. Viscuso, Siracusa, Ediprint, 1999, n. 8, pp. 262-264; ma su questi dipinti e il pittore, è anche d'obbligo il rimando a G. Previtali, *Un'aggiunta all'Alibrandi*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. L. De Castris, Napoli, Electa, 1988, pp. 118-121)

394.

D[ett]o

[Figura intiera di] S. Paolo

(£ 110)

tav. 167 x 71

[Galleria grande muro NORD 3° fila da sotto a destra del camino.]

395.

Bega Cornelio 1620 – 1664

Tre contadini seduti che leggono una lettera ed altro in piedi con boccale di birra

(£ 250.00)

tav. 24 x 30

[Galleria picc. muro ovest presso la porta]

Pisa 26 Giug[n]o 1891 per mezzo di Oreste Orsolini

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 12), il dipinto è confermato a Cornelius Bega. È collocato nella «Galleria dei Fiamminghi», come attesta anche l'inventario A. Nelle annotazioni al catalogo di Sestieri (1950) Briganti valuta il dipinto la metà della cifra stimata dall'antiquario romano.

396.

Ryckaert David 1612 – 1661

Un medico seduto dinanzi a un libro che osserva il liquido contenuto in una fiala e donna che sta dietro a guardare

(£ 160. 50)

tela 32 x 39

[Sala Quartararo muro EST]

Basilea 1886. Da Shilling Kellermann che vendé per conto di Aug[ust]o Newmann proveniente dalla collez[ione] che servì di nucleo al Museo di Basilea

397.

Francesco De Mura⁹⁵⁰ [Sec. XVIII]

S. Gius[eppe], Madonna e bambino in piedi con dietro pappagallo

⁹⁵⁰ Cancellato, a penna: «Scuola Napoletana». Il nome dell'artista è ripetuto nella colonna del soggetto.

(£ 100)

tav. 31 x 45⁹⁵¹

[Sala piatti moreschi muro OVEST]

Palermo 1898 Luglio da Messineo. A Napoli ho potuto identificare l'autore che è Francesco De Mura detto Francischiello (Riproduz[ione] della S[acr]a Famiglia di Rubens detta au perroquet del Museo di Anversa)

Sono prodighe di informazioni queste note del collezionista, redatte in due tempi. La prima fornisce anche il mese dell'acquisto e si avvale dell'esperienza di catalogazione dei dipinti sinora acquistati, iniziata nel gennaio 1898, in un momento in cui il senatore torna a affacciarsi sul mercato (luglio 1898).

Non appena visita Napoli, forse nel dicembre dello stesso '98, il collezionista riesce a «identificare l'autore»: «Francesco De Mura detto Francischiello» e il soggetto dell'opera: una «riproduzione» della *Sacra famiglia con pappagallo* di Rubens del Museo di Belle Arti di Anversa (1614, 163 x 189 cm).

398.

Franc[esc]o Lojacono

Studio di case con alberi e figure

[Provvisorio Stanza Serra]⁹⁵²

Palermo verso il 1874 comprato se non erro alla vend[i]ta dell'Avv[oca]to Lucifora

399.

Scuola fiamminga sec. XV

Madonna con Bambino dormiente

(£ 320)

[Galleria picc[ola] muro est⁹⁵³ 2° fila da sotto]

Napoli Dic[embr]e 1898 da G[iovanni] Varelli

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 12), il dipinto è considerato di un fiammingo del Cinquecento. Le misure sono 0,34 x 0,26 cm. È esposto nella «Galleria dei fiamminghi», come attesta anche l'inventario A, che etichetta la stessa sala come «Galleria piccola».

L'unica fotografia esistente del dipinto è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio, nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane: è oggi consultabile in

⁹⁵¹ Anche le misure sono state trascritte una seconda volta.

⁹⁵² A matita.

⁹⁵³ Cancellato, a matita: «ovest».

rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119475). Tuttavia, al momento della pubblicazione, il dipinto non viene inserito nel repertorio di Carandente (1968): pertanto è inedito. Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Amadeo [sic] Chiaramonte Bordonaro». Il numero di inventario indicato (41) le misure corrispondono rispettivamente nel catalogo di Sestieri. L'opera è considerata di un seguace di Joos van Cleve e si specifica che un'attribuzione antica allo stesso pittore era stata formulata: un'informazione che non trova riscontro nelle mie ricerche.

Il dipinto probabilmente andò a trovare subito collocazione nella galleria piccola: è il primo, in ordine di catalogo, di una serie di trentadue acquisti finali, quasi tutti importanti, che chiude brillantemente la carriera del collezionista.

400.

Scuola Toscana Sec. XV

[Giovan Biondo ?]

Crocifissione di N. S. con molte figure

(£ 322)

tav. 58 x 37

Roma Marzo 1899 da Achille Pavoni e Prof. Rugieri

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è attribuito alla scuola di Spinello Aretino. L'antiquario descrive una tavola cuspidata («semicircolare nella parte superiore») e nota che «con tutta probabilità è opera di Parri di Spinello che di questi fu figlio e collaboratore negli ultimi anni».

In mancanza di ogni dato visivo, non si può aggiungere altro; rimane forte l'interesse per quest'opera, acquistata peraltro in un momento tardo, in cui il senatore ha ormai una solida esperienza nel mercato dell'arte dei primitivi. Sono considerazioni che valgono anche per i successivi tre numeri di catalogo (nn. 401-402).

401.

Id sec. XV

Id con Marie piangenti

(£ 374)

tav. 61 x 33

[Galleria Grande muro NORD 1° fila da sotto a d. del camino]

Id. Id.

402. (2662):

Scuola Toscana Sec. XV

[Nel vecchio catalogo la seguente nota a firma Berenson: P. di G. Fei opera giovanile]

Madonna in trono con Santi

(£ 322)

tav. 52 x 29

501

[Galleria grande muro SUD a sinistra del Civerchio dal lato della porta della gall. Piccola]

[Antilibreria muro EST accanto Neri di Bicci]⁹⁵⁴

Id. Id.

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è attribuito a Paolo di Giovanni Fei, secondo un'indicazione «nel vecchio catalogo» di Berenson. Sestieri aggiunge, con una certa finezza rispetto alle sue abitudini schiettamente antiquariali: «il quadro deve genericamente considerarsi della Scuola Senese della prima metà del Sec. XV con influenze provenienti anche da Sano di Pietro oltre che dal Fei. Lo stesso Berenson deve aver abbandonato la sua opinione dato che nelle PITTURE ITALIANE DEL RINASCIMENTO, pubblicate nel 1936, cita nella collezione altri due Paolo di Giovanni Fei, ma non questo». E, sulle condizioni di conservazione: «varie piccole lesioni. Fenditura verticale». Le misure del dipinto, cuspidato, sono: 0,52 x 0,29. È chiarito un elemento iconografico: «nella cuspide la Crocifissione».

403.

Scuola di Pier della Francesca? Sec. XV

Erode colla testa di S. Giovanni fra vari personaggi

(£ 800)

tav. 40 x 60

[Galleria grande muro SUD tra Civerchio e gall[eria] Piccola]

[Gall[eria] Picc[ola] muro sud. sopra stampe]⁹⁵⁵

Id. Id.

Bibliografia: Reinach, III, 1910.

Il dipinto è fotografato dalla ditta palermitana Incorpora: lo attesta una lista complessiva di «Fotografie di Quadri della Galleria C. Bordonaro» ultimata dopo il 1906. È il n. «403. Scuola di Pier della Francesca ? Erode colla testa di S. Giovanni». Nel retro della foto conservata nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie», è anche ricordato il giorno dello scatto: «Pal[erm]o 10 aprile 1899».

Nelle note di lavoro conservate ai Tatti, relative al momento della seconda visita dei coniugi Berenson (1908), il dipinto è considerato della scuola di Botticelli e giustamente è già sconfessata l'affrettata identificazione della scena con il Banchetto di Erode: «403. Priest sharing cut off head to Y[ou]ng soldier». Anche l'infelicità di «Filippo» Lippi è ricordata.

Un'incisione al tratto del dipinto è quindi pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 602, n. 1), che riceve una foto del dipinto dal senatore (cfr. capitoletto *Salomon Reinach, conservatore dei Musées Nationaux (1905 – 1907)*). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Ecole de Piero della Francesca. Hérode devant la tête de S. Jean». Nella stessa pagina del *Répertoire*, è riprodotto

⁹⁵⁴ Cancellato, a matita.

⁹⁵⁵ Cancellato, a matita.

un dipinto con una *Salomé*, dalla collezione Barot di Angers. Alla Witt Library, nel ritagliare le immagini e le didascalie, è occorso un errore: e nel fascicolo dedicato a Piero della Francesca, si trova un ritaglio dell'immagine del dipinto di Angers con la didascalia del dipinto Bordonaro.

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950 (p. 8), il dipinto è attribuito alla scuola di Filippino Lippi. Si notano «numerose e vaste riparazioni». Figura ancora nella «Galleria dei Fiamminghi», già «Stanza dei Disegni».

Come risulta anche dalle note di lavoro dei Berenson, l'identificazione della scena con il *Banchetto di Erode* non è convincente: manca la Salomé e il personaggio giovane che accorre non compare nel racconto. I sacerdoti, abbigliati all'antica, sembrano rimandare a una storia dell'Antico Testamento, ma il giovane che accorre, inorridito per la testa mozzata che vede nel piatto, con la sua giacca corta che copre l'armatura, potrebbe tranquillamente figurare in un dipinto ispirato da una composizione di Boccaccio.

Il dipinto si può confrontare bene con le due tavolette dell'High Museum of Art di Atlanta (Georgia) del 'Maestro di Marradi', rappresentanti il *Trafugamento dei tesori del tempio di Apollo* e *Daniele spiega il sogno di Nabucodonosor* (lascito Samuel H. Kress Foundation, inv. 58.47 e 58.48) e le due tavolette compagne in collezioni private fiorentine: di questo insieme ricomposto da Zeri, su cui si può anche vedere, per le illustrazioni, un contributo più recente (C. Filippini, *Tematiche e soggetti rappresentati su forzieri, spalliere e deschi da parto*, in *Maestri e botteghe* cit., 1992, pp. 235-237). Inoltre il drappo che decora il tavolo può esser confrontato con quello che barda il carro di un *Trionfo di Giasone homeless* attribuito al 'Maestro di Marradi' da Everett Fahy (*The Tornabuoni-Albizzi panels*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano, Electa, 1984, I, pp. 233-248, fig. 249 a p. 248, dove è anche un *addendum* al *corpus* dell'anonimo, nota 16 a p. 247). Anche le due *Storie dei Romani e dei Sabini* rappresentate nelle due spalliere conservate a Harewood House, nello Yorkshire, e sempre riferite al pittore, forniscono buoni elementi di confronto: non solo nel ritmo compassato delle scene, che ritorna nel dipinto Bordonaro, ma anche nei volti turbati da emozione ma privi di caratterizzazione (cfr. C. Campbell, nn. 9-10, in *Love and Marriage in Renaissance Florence. The Courtauld Wedding Chests*, catalogo della mostra (Londra, The Courtauld Gallery, Somerset House, 12 febbraio – 17 maggio 2009) a cura di C. Campbell, London, Paul Holberton, 2009, pp. 100-103).

404.

*Scuola Senese Sec. XV (scuola di Giotto o [?])*⁹⁵⁶

S. Bartolomeo e S. Giov[anni] Battista

(£ 700)

tav. 133 x 76

[Galleria grande muro SUD tra Civerchio e gall[eria] Piccola]

Vienna da Fried[rich] Schwarz a 3 Ag[ost]o 1899 che disse di essere di Spinello Aretino

[p. 35]

405.

⁹⁵⁶ A matita.

Scuola Senese Sec. XV

S. Lorenzo e Santa Lucia con lampa⁹⁵⁷ e pugnale alla gola

(£ 720)

tav. 133 x 76

[Galleria grande muro SUD tra Civerchio e gall[eria] Piccola]

(Berenson crede che i num[er]i 404 e 405 sieno della scuola napoletana di Giotto).⁹⁵⁸ Vienna. Da Fried[rich] Schwarz mercante di quadri a 3 Ag[ost]o 1899 che lo attribuiva a Spinello Aretino. N. B. Nel certif[ic]at[o] rilasciatomi dall'Ufficio di Esportazione Artistica da Firenze per potere liberamente riesportare questo e il preced[ente] quadro, l'attribuzione data fu Scuola Senese.

Bibliografia: A. Tartuferi, *Qualche considerazione sul Maestro della Madonna Straus e due tavole inedite*, in 'Arte cristiana', LXXV, 1987, 720, pp. 161-168; M. Laclotte – E. Moench, *Peinture italienne musée du Petit Palais Avignon*, Paris 2005.

Il collezionista acquista i dipinti nel 1899, dall'antiquario austriaco Friedrich Schwarz, con un'attribuzione a Spinello Aretino. Nel suo catalogo, il senatore arriva già all'identificazione esatta dei santi: Bartolomeo e Giovanni Battista nel primo scomparto; Lorenzo e Lucia, nel secondo. All'avvicinamento alla scuola senese, il senatore arriva durante una sessione di studio del 1907 (cfr. capitoletto *Aprile: studio in preparazione di un viaggio a Firenze*).

L'indicazione di Berenson, formulata nel corso della seconda visita del 1908 e annotata dal senatore («scuola napoletana di Giotto»), è in realtà smentita nelle note di lavoro ritrovate ai Tatti: i due scomparti di polittico («404. 405. Four Saints») sono infatti considerati «Sicilian under Sienese inf[luence]». Ad ogni modo, il collezionista preferisce mantenere l'attribuzione alla scuola senese, «rilasciatomi dall'Ufficio di Esportazione Artistica da Firenze».

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è collocato in area fiorentina, verso la fine del Trecento. Si notano «varie zone di restauro».

Prima e seconda edizione del catalogo di Avignone, 1976, 1977: «Les deux *Saints évêques*, qui sont attribués au Maître de la Madone Straus depuis R. Offner, sont datés par M. Boskovits de sa maturité, vers 1400-1405. F. Zeri signalait l'existence de deux autres panneaux du même ensemble dans une collection particulière en Sicile, publiés ultérieurement par A. Tartuferi Mais ces deux panneaux proviennent d'un autre polyptique.» (voce 2005)

Due fotografie dei dipinti (il presente e il precedente numero di catalogo) si conservano nella fototeca Zeri (neg. 32830-32831) e qui si trova formulata l'attribuzione corretta al 'Maestro della Madonna Straus'. Sono databili a un momento in cui le opere passano sul mercato. A pubblicare queste fotografie – fornite a lui da Miklos Boskovits – è Angelo Tartuferi, che le ricorda «di ubicazione ignota» e precisa che «un tempo erano in Collezione Chiaromonte Bordonaro a Palermo». Sono opere «bellissime», collocate dallo studioso verso il 1415-1420, nello stesso lasso di tempo del polittico della parrocchiale di Greti (frazione di Greve in Chianti). Tartuferi si inoltra anche in un tentativo di ricomposizione, con una *Madonna con Bambino* anch'essa di ubicazione ignota e, per la presenza dei

⁹⁵⁷ A matita.

⁹⁵⁸ Nella colonna delle attribuzioni.

santi Lorenzo e Lucia, ipotizza una possibile provenienza dalla chiesa di Santa Lucia di Camporeggi, dove le monache agostiniane di Sant'Agnese a Borgo San Lorenzo si trasferirono nel 1292 (Tartuferi, 1987, pp. 165-166, figg. 3-4 a pp. 163, fig. 5 a p. 164).

Non sembrano risolutive queste ipotesi, tanto più che manca a corroborarle qualsiasi indagine di tipo materiale. L'alta qualità delle opere e dell'anonimo – uno dei pittori fiorentini più attenti alle inflessioni del gotico tardo – incoraggia a proseguire le ricerche più che in altri casi.

406.

David Teniers 1610 † 1694

*Festa di villaggio*⁹⁵⁹

(£ 1120)

tav. 58 x 72

[Sala piatti moreschi muro ovest]

Firenze a 10 Ott[obre] 1899 comp[rato] da M[arcello] Galli Dunn antiquario

L'ultimo Teniers che il collezionista si assicura è acquistato al prezzo più alto, rispetto agli altri tre. Il dipinto tuttavia non guadagna una collocazione in galleria, nemmeno nelle ricollocazioni del figlio del senatore: al massimo, lo si ritrova nella «Sala piatti moreschi».

407.

Paris Bordone 1500 – 1571

Bozzetto del quadro del ricevimento dell'Anello del pescatore

tela 54 x 43

(£ 50)

[Casa nuova ultima sala pianterreno muro EST (sopra maioliche italiane)]

*[Gall. Picc. OVEST a sin. porta scala 4 fila n° 3]*⁹⁶⁰

Firenze 4 Ott[obre] 1899 da Francesco Noci antiquario n° 2 via de' Servi

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 9), il dipinto è considerato una copia dal dipinto dell'Accademia di Paris Bordone. Figura sempre nella «Galleria dei Fiamminghi», come attesta l'inventario A.

Sul retro etichetta: « [...] – (Scene Venitienne). Toile [...] Venitienne du XVII siècle). H. [...], 45 L. 0,57. Les tentes sont crevassé par la grande chaleur d'un incendie du quel fut sauvé [...] Venise beacoup d'années auparavant et l'on [s]ait qu'elle fut œuvre de Paris Bordone de Trevis mort dans l'an 1579 ».

408.

*Spinello Aretino 13... † 1410*⁹⁶¹

⁹⁵⁹ Cancellato, a penna: «Campagna».

⁹⁶⁰ Cancellato, a matita.

⁹⁶¹ Cancellato, a penna: «Scuola Senese fine Sec XIV». Sopra la scritta «Senese», vi è un'ulteriore correzione, poi cancellata: «fiorentina».

Due Santi S. Girolamo⁹⁶² e S. Paolo ?
(£ 310)
tav. 99 x 43

[Gall[eria] Grande muro EST in alto tra finestra e Gall[eria] Piccola]

Firenze a 10 Ott[obre] 99 comprato da M[arcello] Galli Dunn antiquario

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è avvicinato a un «seguace di Andrea Orcagna». Il secondo santo è identificato in Giovanni Gualberto. E si precisa il formato cuspidato della tavola («ad arco acuto nella parte superiore»).

409.

Scuola Toscana.

Franc[esc]o Salviati 1510 – 1563⁹⁶³

[Franc[esc]o Salviati dei Rossi (Cecchino) 1510 – 1563

Correzione a matita del B.ne G C. B. sen. sulla primitiva attribuzione a Jacopo da Empoli]

Ritratto di giovane patrizio

(£ 100)

tela 73 x 59

[Sala piatti moreschi muro sud (sopra la porta)]

Firenze 13 Ott[obre] 1900 da Gino Fanciullani che disse provenire da Casa Antinori. Può attribuirsi a Jacopo da Empoli o meglio a Franc[esco] Salviati. V[ed]o Rassegna d'Arte 1909 pag. 5

A proposito di questo dipinto, il collezionista scrive un appunto, a Firenze nel 1903, durante il suo viaggio europeo: «Rutilio Manetti. Suo ritratto ricorda il mio comprato a Firenze di Antinori. Di questo autore generalmente tenebroso ricordo aver visto un bel quadro chiaro».

In seguito, arriva a perfezionare l'attribuzione in direzione di «Jacopo da Empoli» o, «meglio», di Francesco Salviati: arriva a quest'ultima grazie a un confronto con quattro ritratti illustrati in un articolo di Carlo Gamba a convincerlo in tal senso (C. Gamba, *Alcuni ritratti di Cecchino Salviati*, in 'Rassegna d'Arte', IX, 1909, 1, pp. 4-5). Ma il collezionista non smette di studiare questo ritratto: è verosimilmente questo il «mio ritratto di Studente comperato da Fanciullacci potrebbe essere di Aless[andr]o Allori dalla modellaz[i]on[e] delle dita» di cui si occupa nell'aprile del 1907 (cfr. capitoletto *Aprile: studio in preparazione di un viaggio a Firenze*).

410.

Neri di Bicci Sec. XV

Tobiolo e l'Ang[e]lo Raffaele fra i Santi Simone, Taddeo, Nicola e S. Agostino, S.ta Monica e S. Giacomo

⁹⁶² Cancellato, a penna: «S. Tommaso».

⁹⁶³ A matita. Cancellato, scritta a penna, cancellatura a matita: «Jacopo da Empoli. Sec[ol]o XVI. 1554 – 1640».

(£ 4500)

tav. 171 x 171

[Gall[eria] Grande muro NORD. 2° fila centro a destra del camino]

13 Ott[obre] 1900 in Venezia da Gius[eppe] Piccoli antiquario. Nel diario di Neri di Bicci esistente negli Uffizi in Firenze si potrebbe trovare l'autenticazione del quadro.

Torino, collezione Gallino.

Provenienza: Pisa, collezione Toscanelli, fino all'aprile 1883; Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro, 1883 – 1990; Torino, mostra 'Antichi Maestri Pittori', 1990.

Bibliografia: Reinach, 1910; *Italian Pictures* 1932 e 1963; B. Santi, in *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, a cura di G. Romano, 'Antichi Maestri Pittori', 1990.

Con ogni probabilità, il dipinto va identificato con quello passato all'asta Toscanelli, corredato della seguente scheda nel catalogo: « Neri di Bicci 70 – Tobie et l'Ange. Ils sont entourés des saints personnages; dans le bas on voit le crucifiquement. Ce tableau, peint pour une chapelle de l'église du S'Esprit, est cité dans Vasari, vol. II, page 80, édition Sansoni. Bois. Haut 1, 74 cent., larg. 1, 74 cent. » *Catalogue de tableaux, meubles et objets d'art formant la collection Toscanelli* cit., p. 19.

Pochi anni prima, lo stesso Milanese aveva sostenuto, a commento del breve catalogo di Neri di Bicci, forte di trascrizioni dalle *Ricordanze*: «Trovassi ricordo che Neri dipinse più volte l'Angelo Raffaello con Tobia ; ma non sapremmo additare con certezza la esistenza d'alcuno di questi quadri. Della tavola che con questo subietto tolse a dipingere, il 17 di maggio del 1471, da Mariotto di Marco della Palla, speciale, per una sua cappella in Santo Spirito, ignoriamo la sorte», G. Milanese, *Commentario alla vita di Lorenzo di Bicci*, in G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti...*, Firenze 1906 [ristampa Sansoni 1981], v. II, pp. 80-81. La *Ricordanza* che Milanese cita, nell'edizione di Bruno Santi, è la n. 698 (Neri di Bicci, *Le Ricordanze (10 marzo 1453 – 24 aprile 1475)*, a cura di B. Santi, Pisa 1976, pp. 372-373). Sarà poi Wilhelm Valentiner a stabilire che il *Tobiolo e l'angelo* proveniente dalla chiesa di Santo Spirito è il dipinto acquistato dal Detroit Institute of Arts (cfr. *The three Archangels by Neri di Bicci*, in «Bulletin of Detroit Institut of arts», VIII, 1926, 2, pp. 14-16).

Una volta acquistato dal senatore Bordonaro nel 1900, il dipinto è fotografato dalla ditta Naja: lo attesta una lista complessiva di «Fotografie di Quadri della Galleria C. Bordonaro» ultimata dopo il 1906.

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 27, n. 1), con la corretta collocazione («Collection Bordonaro à Palerme») e attribuzione a Neri di Bicci. Non viene segnalata la provenienza dalla collezione Toscanelli. Reinach, che è ben informato sui dipinti passati alla vendita della collezione pisana, sembra aver consultato solamente le fotografie dell'*Album*. E poiché il dipinto non è fra quelli riprodotti nell'*Album*, è del tutto ammissibile che gli sia sfuggita la provenienza.

Il dipinto è inserito negli indici di Berenson come opera di Neri di Bicci, con la corretta indicazione riguardo ai santi raffigurati: «Tobias with Angel, Simon, Thaddeus, Nicholas of Tolentino, Augustine, Monica, and James» (*Italian Pictures* 1932, p. 388; *Italian Pictures* 1963, v. I, p. 156). Nella fototeca dei Tatti si conserva un esemplare della foto Naja (inv. 103311): probabilmente la regala il senatore a Berenson nella sua seconda visita del 1908.

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è segnalato, naturalmente come Neri di Bicci, con «vari guasti di lieve entità». Il solo riferimento bibliografico è Berenson, letto nella traduzione di Cecchi del 1936.

Il dipinto passa alla vendita della galleria ‘Antichi maestri pittori’ del 1990, con una scheda di Bruno Santi, ricca di dati materiali, archivistici e di considerazioni storico-artistiche (n. 6, pp. 55-61). La provenienza dalla collezione Bordonaro non è specificata. L’identificazione è garantita dalle memorie orali di Maria Chiaramonte Bordonaro – pare che spetti a Zeri il ruolo di intermediario – da una serie di elementi inconfutabili: le misure (170,8 x 170,4 cm), il numero di inventario riportato da Santi («410»), la corrispondenza esatta dei santi effigiati, riconoscibili facilmente grazie alle iscrizioni dei cartigli. Lo studioso ricorda come il tema di Tobio e dell’Arcangelo sia legato alla protezione dei giovani mercanti fiorentini che venivano inviati all’estero e, «evidenziata la presenza di ben tre santi dell’ordine agostiniano», non può che ritenere «indubbia» «l’esecuzione dell’opera per una chiesa o una comunità conventuale agostiniana». Esaurito uno spoglio delle *Ricordanze* senza esito positivo, Santi ne conclude che l’opera sia presumibilmente da datarsi dopo il 1475, dopo la compilazione del diario.

411.

Giov[anni] Boccati metà sec. XV

Madonna con bambino fra angeli

(£ 2100)

tav. 50 x 38

[Gall. Grande muro NORD. 2° fila centro a destra del camino]

[Gall. picc. muro EST]⁹⁶⁴

in Venezia a 18 Ott[obre] 1900 alla Vendita della Duchessa Bevilacqua

Bibliografia: A. De Marchi, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi, Milano, Motta, 2002.

Il dipinto è stato acquistato dalla collezione Bevilacqua La Masa, in un’asta della galleria Sangiorgi a Venezia nell’ottobre del 1900. Verosimilmente, quando si trova ancora in laguna, è fotografato dalla ditta Naja: lo attesta una lista complessiva di «Fotografie di Quadri della Galleria C. Bordonaro» ultimata dopo il 1906.

Nella lettera al collezionista del 14 dicembre 1906, felicitandosi degli ‘ultimi acquisti’, Berenson definisce «il Boccatis indiscutibile». Sarà lui a menzionarlo per primo, tre anni dopo, nella lista di opere che attribuisce a Giovanni Boccati: «411. Madonna and Angels» (*Central Italian* 1909, p. 153). In seguito, la menzione si farà leggermente più specifica: «Madonna with four angels» (*Italian Pictures* 1932, p. 90).

Un’incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 463, n. 1). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Boccati. Vierge et Enfant avec des anges».

⁹⁶⁴ Cancellato, a matita

Nel catalogo redatto da Sestieri nel 1950, il dipinto è esposto nella «Galleria dei fiamminghi», nuovo nome della «Stanza dei disegni». Sono confermate le precedenti menzioni bibliografiche che riferiscono il dipinto a Boccati. È segnalata una fotografia del dipinto al Gabinetto Fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione (pp. 1-2).

Spetta poi a Andrea De Marchi aver fornito una scheda esaustiva sull'opera, alla quale si rimanda per la vicenda bibliografica completa (2002, n. 25, p. 283). Lo studioso, anche senza una «conoscenza diretta» del dipinto, riconosce la presenza di ritocchi nel corpo del Bambino e propone una datazione «tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento», che va a sostituire una precedente opinione di Luigi Serra, che la collocava «verso il 1468».

412.

Scuola Senese sec. XV

Madonna con Bambino

(£ 350)

(tav. [cuspidè] 110 x 50)

[Sala piatti moreschi muro SUD]

Venezia 19 Ottobre 1900 da Davide Toffoli antiquario

[p. 34]

413.

Francesco Bissolo fiorì 1492 – 1530

Sacra famiglia

£ 2000

tav. 76 x 50

[Gall. Grande muro NORD 1° fila da sotto a destra camino]

Venezia 12 Ott[obre] 1900 acquistato dal mercante Podei [?]

Bibliografia: Reinach; *Italian Pictures*; F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Vicenza, Neri Pozza, 1962.

Il dipinto è fotografato dalla ditta Naja: lo attesta una lista complessiva di «Fotografie di Quadri della Galleria C. Bordonaro» ultimata dopo il 1906.

Sul retro di uno scatto è una scritta a matita, di mano del collezionista, con una descrizione iconografica quantomeno più precisa di quella, laconica, dell'inventario: «Bissolo. Madonna con bambino fra S. Gius[eppe] e S. Caterina». Il santo alla destra della Madonna è tuttavia, con ogni probabilità, Marco, nella classica posa di evangelista leggente e con la fisionomia ben nota, dalla forte stempiatura e dal viso smunto.

Un'incisione al tratto del dipinto è pubblicata da Reinach (III, 1910, p. 471, n. 1). La didascalia recita: «Collection Bordonaro à Palerme. Bissolo. La Vierge et l'Enfant avec S. Joseph et S^{te} Catherine». È

quindi perpetuata a stampa l'inesattezza del referto iconografico del senatore, nell'identificazione del santo a sinistra: un Evangelista, forse Marco, ma non di certo l'illetterato Giuseppe.

Il dipinto è menzionato per la prima volta da Berenson nel 1932, senza numero di inventario, come «Maonna with Catherine and Male Saint reading» (*Italian Pictures* 1932, p. 87). Nella stessa edizione, si produce un errore: il dipinto è anche inserito fra le opere di Girolamo da Santa Croce, come «413. Madonna e due Santi» (*Italian Pictures* 1932, p. 508); si tratta, con ogni probabilità, di una confusione con il n. 104 (vedi scheda).

Il dipinto è da identificare in quello noto a Fritz Heinemann, che lo inserisce fra le derivazioni da una *Madonna con Bambino* perduta di Giovanni Bellini, dipinta verso il 1490, come *Madonna con Bambino, San Giuseppe, Santa Caterina e un santo che legge*, di cui possiede una fotografia. C'è quindi un'imprecisione nella descrizione, ma le misure fornite da Heinemann coincidono con quelle del dipinto in questione: «76 x 50» cm. Lo studioso condivide l'attribuzione a Bissolo e spiega che «San Giuseppe è sul prototipo belliniano di S. Pietro»; tuttavia, non riproduce l'opera nel suo pur monumentale apparato illustrativo (1962, n. 48-n, p. 15).

Il volto della Madonna e la figura di Santa Caterina d'Alessandria si possono confrontare con i rispettivi personaggi della *Madonna con Bambino fra San Giovanni Evangelista e Caterina d'Alessandria* della chiesa del Redentore a Venezia, sempre del Bissolo: ritornano le leggere inclinazioni dei volti e gli sguardi pensosi (cfr. A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, in 'Saggi e memorie di storia dell'arte', 33, 2009 (2010), pp. 21-107, in part. pp. 41-42, fig. 33 a p. 43, secondo il quale l'idea di fondo è da ritrovare nella *Pala di San Zaccaria*). È davvero belliniana anche la concentrazione del santo che legge: la si ritrova nel San Francesco del maestro nel *Trittico di San Cristoforo alla Pace*, un tempo al Kaiser-Friedrich-Museum (cfr. sempre cfr. A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini* cit., fig. 39 a p. 48).

414.

Scuola Tedesca ? sec. XVIII

S. Francesco ed un monaco in un paesaggio

(£ 100)⁹⁶⁵

tav. 27 x 20

[Casa nuova ultima sala pianterreno muro SUD]

Firenze 24 Ott[obre] 1900. da Ciampolini Vinc[enzo] antiquario

415.

Luigi Finson 1580 – 1632

L'Annunziata

(£ 200)

tela 81 x 64

[Antibreria muro EST]

Napoli 3 Nov[embr]e 1900. da Varelli antiquario

⁹⁶⁵ A matita.

Per le considerazioni su quest'opera di Abraham Bredius e la pronta espunzione dal catalogo Finson, si vedano il capitoletto *Abraham Bredius su Louis Finson: dicembre 1900 – dicembre 1901* e la scheda n. 16.

Nel catalogo redatto da Ettore Sestieri nel 1950, il dipinto è considerato di Denijs Calvaert. Sono note le misure: 0,80 x 0,65 cm.

Il dipinto è invece opera di Teodoro di Enrico: si tratta di una versione ridotta – e verosimilmente preparatoria – dell'*Annunciazione* della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Gaeta, ora nel locale Museo Diocesano (cfr. *Il Museo Diocesano di Gaeta e Mostra di opere restaurate nella provincia di Latina*, a cura di E. Lavagnino, catalogo di L. Salerno, Roma 1956, p. 32, n. XXIX, tav. 39, dove è attribuito, con qualche incertezza, al pittore fiammingo trapiantato a Napoli; senza più dubbi l'opera è riprodotta, a colori, in M. Sanfilippo – A. Pistolese, *Il patrimonio culturale di Gaeta. Storia, arte, tradizioni*, Roma, Palombi, 1997, n. 12, p. 42). Dalla versione Bordonaro all'opera di Gaeta, le sole aggiunte riscontrate riguardano gli angeli in cielo, ai lati dello Spirito Santo.

416.

Scuola Fiamminga (1° Metà sec. XVI)

Madonna con Bambino

(£ 500)

*[Galleria Grande muro NORD 2° fila da sotto accanto Neri di Bicci a destra camino]
[Sala piatti moreschi. Muro EST]⁹⁶⁶*

Pal[erm]o 13 Genn[ai]o 1900 proveniente dal B[aro]ne Tortorici comprato per mezzo De Ciccio antiquario

Nel 1950, Sestieri (p. 73) ribadisce le indicazioni del senatore («Scuola fiamminga – Sec. XVI»), fornisce le misure («0,70 x 0,46» cm) e si premura di descrivere il formato del dipinto: «A olio su tavola centinata nella sommità».

Nel 1960, la prima fotografia del dipinto è eseguita per conto del Centre Nationale de Recherches «Primitifs flamands» del Ministero dell'Educazione e della Cultura del Belgio, nel corso della campagna di studio dei primitivi fiamminghi presenti nelle collezioni siciliane: è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119471). Tuttavia, al momento della pubblicazione, il dipinto non viene inserito nel repertorio di Carandente, anche per i limiti cronologici fissati al Quattrocento. Nella scheda del sito, è segnalato nella collezione di «Luigi Chiaramonte Bordonaro». Il numero di inventario (242) corrisponde a quello del catalogo di Sestieri, mentre il bollino inventariale del tempo del senatore (416) è visibile nella fotografia. Sono riportate le misure e il dipinto è considerato opera di un seguace del 'Maestro delle mezze figure' e collocato fra il 1520 e il 1550.

417.

Scuola Fiamminga (Tanner ?)

[Adriano Van der Werf 1659 – 1722]

Deposizione di Nostro Signore

⁹⁶⁶ Cancellato, a matita.

(£ 220)

tav. 59 x 42

[Casa nuova ultima sala pianterreno muro NORD]

[Gall. picc. OVEST a sin. porta scala. n° 3 da sin. 3° fila]⁹⁶⁷

Pal[erm]o Maggio 1901 proveniente dalla B[aro]nessa Colluzio [?]. Lo credo di Adrian Van der Werf che visse 1659 – 1722. Copia di deposizi[one] di Barocci di Perugia simile al m[edesimo] disegno.

Nel catalogo di Sestieri (1950, p. 12), il dipinto è attribuito a Pietro van der Werf. È esposto nella «Galleria dei fiamminghi», come attesta anche l'inventario A, che etichetta la stessa sala come «Galleria piccola».

È una derivazione dalla *Deposizione* di Federico Barocci della Cattedrale di Perugia: un dipinto dalla fortuna dilagante anche nel tardo Seicento: si può vedere ad esempio la copia di Angelo Solimena, datata 1664, nella chiesa di San Matteo a Nocera (cfr. N. Spinosa, *La pittura napoletana del Seicento*, Milano, Longanesi, 1984, n. 733).

418.

Scuola Fiamminga fine sec. XV [segnato dietro]

Madonna con bambino che allatta

£ 200

tav 30 x 24

[Salotto B[arone]ssa muro Nord]

[Gall[eria] piccola muro OVEST a sin[istra] porta scala 1° fila da sotto]⁹⁶⁸

Comprato in Palermo

Bibliografia: Friedlander, IX, 551; Carandente 1968; L. Collobi Ragghianti, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420 – 1570. Catalogo*, Bologna, Calderini, 1990.

Nel catalogo di Sestieri (1950, pp. 10-11), il dipinto è considerato di scuola fiamminga del Cinquecento. È esposto nella «Galleria dei fiamminghi», come attesta anche l'inventario A.

Il dipinto è pubblicato da Carandente (1968, n. 8, p. 16, pl. VIa), come appartenente alla «collezione Amedeo Chiaramonte Bordonaro di Gebbiarossa». La fotografia del dipinto pubblicata nell'occasione è oggi consultabile in rete, nel sito dell'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, cliché A119474). Il numero di inventario segnalato da Carandente («Inv. n° 37») corrisponde a quello del catalogo di Sestieri, che sostituisce il precedente («autrefois n° 418»).

Poiché non si ha altro riscontro visivo del dipinto, sono particolarmente preziose le brevi indicazioni di Carandente sullo stato materiale dell'opera: «Panneau en chène; 30 x 24 cm. Cadre non original.

⁹⁶⁷ Cancellato, a matita.

⁹⁶⁸ Cancellato, a matita.

Assez bon état de conservation; légère usure, notamment des lèvres de la Vierge. Souillure et altération du vernis. Obscurcissement de certains couleurs (Février 1960)».

Anche in questo l'analisi di Carandente è condotta con scrupolo ed è sufficiente aggiornare le sue indicazioni per comprendere il dipinto, che per lo studioso è da attribuire a un seguace di Joos van Cleve. Il modello della composizione deriva da un prototipo del 'Maestro di Flémalle', che ai tempi si considerava perduto. Una volta avvenuta l'appropriazione da parte di Joos van Cleve – seguendo Friedländer, Carandente indica il modello in un dipinto della collezione Rathenau a Berlino – secondo le ricerche di Carandente, la diffusione del soggetto investe in particolare la Spagna e le Baleari. Due dipinti in particolare si avvicinano all'esemplare Bordonaro, per Carandente: la *Madonna con Bambino* del Musée des Beaux-Arts di Lille (inv. 1077) e quella della collezione di Joaquim Paya a Madrid.

Il dipinto è riprodotto e commentato da Licia Collobi Ragghianti nel suo catalogo dei dipinti fiamminghi in Italia (p. 128, n. 237), come copia da Joos van Cleve, parte della collezione Chiaramonte Bordonaro di Gebbiarossa. È anche riportato il numero di collezione desunto dal repertorio di Carandente, del quale la Ragghianti riprende giudiziosamente tutte le considerazioni. In particolare, è ribadita l'importanza del dipinto già a Berlino come testa di serie. La studiosa nota anche «una interessante analogia di linguaggio» con una *Madonna con Bambino* che riprende un prototipo del 'Maestro del Pappagallo', del Museo Regionale di Messina ma «irreperibile» nel 1990. La vicinanza è talmente indiscutibile che si possono attribuire entrambe le copie allo stesso autore, che in ragione della provenienza del dipinto Bordonaro si potrà considerare attivo in Sicilia.

419.

Giotto o meglio Bernardo Daddi sec XIV

[Daddi Bernardo ... † 1380]

Madonna con Bambino

(£ 270)

tav. 66 x 46

[Sala Quartararo muro EST]

Ott[obre] 1901 Comprata in Firenze per mezzo di Vin[cenz]o Ciampolini da una signora. Attribu[zio]ne data da Charles Loeser a Giotto. Io la credo invece di Bernardo Daddi

La composizione del dipinto è stata ripresa, almeno tre volte, da Giovanni Toscani: si vedano la *Madonna con Bambino* pubblicata nel catalogo Gemme d'arte del 1938, la *Madonna con Bambino* di Calenzano e la *Madonna con Bambino* di Montemignaio (ringrazio Aldo Galli per la segnalazione).

Il dipinto è fotografato da «Ciccio», cioè Francesco Papé di Valdina, genero del collezionista, come attesta la corrispondenza e il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie».

Come nel caso del polittico di Giovanni di Paolo (n. 70) e del dipinto di Girolamo di Benvenuto (n. 74), una fotografia del dipinto è scattata dalla ditta Prudence Cuming Associates e un esemplare si conserva nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 135541). Risale a un momento collocabile fra anni Settanta e Novanta, in un momento in cui i Bordonaro pensano di alienare il dipinto. Nel retro, Zeri precisa le misure: «98 x 55»; l'autore, che per lui è «Bernardo

Daddi» e la provenienza: «Palermo, coll. Chiaramonte Bordonaro». È un avviso attendibile, che potrà essere precisato conducendo specifiche ricerche in merito a questo dipinto, importante per la collezione e per la storia dell'arte.

420.

Claudio Beaumont 1694 – 1766⁹⁶⁹

S. Giuseppe col Bambino sul letto

(£ 18)

[Studio Ragazzi]

Comp[rato] in Sett[embr]e⁹⁷⁰ 1901 da Ceaglio indoratore a Torino. Quadretto su cartone. Può darsi sia di scuola francese. L'attribuz[i]one a C. Beaumont parmi sicura dietro raffronti da me fatti in Ott[obre] 1904 in Torino.

Vedi capitoletto *Un viaggio del 1903.*

421.

Id (pendant del prec[edente])

Madonna con Bambino

(£ 18)

Id Id

422.

Girolamo da Carpi 1501 – 1556

Madonna con bambino sulle ginocchia e San Giovanni

[Gall[eria] Grande muro NORD 1° fila a sinistra camino]

Regalatami da Salv[ator]e Corvaja nel Lug[li]o 1904 che la fece restaurare dal valente Prof Cavenaghi il quale la ritenne per opera di Girolamo da Carpi ferrarese allievo del Garofalo

Nel catalogo di Sestieri (1950), il dipinto è mantenuto a Girolamo da Carpi e le misure sono riportate: 0,32 x 0,34 cm.

[p. 36]

423.

Hans Holbein il Giovane 1498 – 1543

Ritratto di uomo maturo

£ 1600 Compresa £ 100 mediaz[i]one

tav. 75 x 60

⁹⁶⁹ Cancellato, a penna: «Scuola Piemontese (sec. XVIII)».

⁹⁷⁰ Cancellato, a penna: «Ott».

[Sala Piatti moreschi muro EST]
[Salotto verde casa vecchia]⁹⁷¹

Acquistato in Palermo a 15 febb[raio] 1904 da Salv[atore] Ronsisvalle di Catania che disse averlo avuto per alienarlo, dalla famiglia Fischetti di colà, la quale lo ebbe da un tedesco che le era debitore per ospitalità al Grand hôtel

Una fotografia Prager & Lojda, fotografi di Berna, si conserva a villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci. È incollata su un cartoncino dove si trovano le scritte 'S. Guta & Figlio' (a sinistra) e 'Catania' (a destra). Nel retro del cartoncino, si trova una scritta «Averò (?) questo ritratto io lo credo sicuramente di Holbein. Catania febr 1902 D.^e Löckalberg». Il dipinto è poi fotografato da Lisa Bordonaro, come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie».

Un'iscrizione, accanto al volto del ritrattato, attesta: 'AETATIS SUAE LX / ANNO DOMINI / MDXX'.

Come hanno intuito gli esperti di Christie's (2014), il dipinto si può accostare alle prime opere del pittore olandese Jan Cornelisz. Vermeyen, come il *Ritratto del cardinale Erard de la Marck* (Amsterdam, Rijksmuseum), il *Ritratto di Jean Carondelet* (New York, Brooklyn Museum) o il *Ritratto di mercante* (Firenze, Palazzo Pitti), collocate tutte verso il 1528-1529 da Hendrik J. Horn, nella sua monografia sul pittore (*Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and His Conquest of Tunis. Paintings, Etchings, Drawings. Cartoons & Tapestries*, Doornspijk 1989, v. I, pp. 8-9, v. II, tavv. A7, A18, A19). Tuttavia, se bisogna prestare fede alla data iscritta nel dipinto Bordonaro (1520), i tempi sono troppo precoci perché Vermeyen abbia una bottega, a soli venti anni. Piuttosto, il dipinto si può mantenere nell'area di Augusta, dove l'olandese fu attivo a partire dai tardi anni Venti, al seguito della corte di Margherita d'Austria. L'iscrizione del dipinto Bordonaro segue parzialmente un modello ricorrente nei ritratti di Christopher Amberger, con date a partire dal 1530 (cfr. A. Kranz, *Christopher Amberger – Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*, Schnell Steiner, Regensburg, 2004, nn. 2-3, 5, 7-8, 18-19, pp. 239-243, 247-248, 251-254, 284-288, figg. 44-45, 47, 50-51, 60-61).

424.
Subleiras Pietro 1699 – 1749
Messa di S. Basilio dinanzi Valente Imperat[or]e
(£ 50)
tela 100 x 54

[Casa nuova ultima sala pianterreno muro EST (sopra majol. ital.)]

Palermo da Sutera antiquario

Il dipinto è una copia della *Messa di San Basilio davanti all'imperatore Valente* fotografata da A. C. Cooper (la ditta cui si rivolge Christie's) e passato all'asta da Christie's London il 7 luglio 1978, con un'attribuzione a Pierre Subleyras. Questo dipinto, che misura 136 x 76 cm, si trovava nel 1977 in

⁹⁷¹ Cancellato, a matita

una collezione privata di Montpellier, ed è una copia dalla composizione di Subleyras conservata all'Ermitage (inv. 1169) (O. Michel – P. Rosenberg, *Subleyras (1699 – 1749)*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Luxembourg, 20 febbraio – 26 aprile 1987; Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, 18 maggio – 19 luglio 1987), Parigi 1987, pp. 336-337, fig. 11).

È probabile che il collezionista a Basilea nel 1903 veda questo dipinto o un'altra copia di esso; in ogni caso è questo un *terminus ante quem* per datare l'acquisto (vd. capitoletto *Un viaggio del 1903*)

425.

Maniera del Domenichino Sec. XVII

Salomé colla testa di S. Giov[anni] Batt[ista]

[0, 42 x 0, 30]

[Casa nuova ultima sala pianterreno muro NORD]

Palermo da Churchill console Inglese

426.

Scuola Veneziana Sec. XVII

L'Adorazione del Vitello d'oro

(£)

tela 37 x 47

[Provvisorio stanza Serra]⁹⁷²

Palermo da Sutera antiqu[ario]

427.

Riccardo Quartararo fine sec[ol]o XV

S. Giov[anni] Battista

tavola 98 x 59

£ 750

[Casa nuova pianterreno Sala Quartararo muro EST]

Acquistate a 18 Maggio 1906 per mezzo di Monsignor Gioacchino Di Marzo dalla Vedova Principessa di Torremuzza in Palermo e che furono esposte nella Esposizione Siciliana del 1891. Descritte e riprodotte in fototipia nell'opera del d[ett]o Di Marzo La Pittura in Palermo nel Rinascimento

Provenienza: Palermo, collezione dei principi di Torremuzza, dal tempo di Gabriele Lancillotto Castelli (1727 – 1794) o di suo figlio Vincenzo Lancillotto Castelli († 1824), fino al 1906.

⁹⁷² A matita

Bibliografia: G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899; E. Mauceri, *Riccardo Quartararo*, in 'Emporium', XVIII, 108, 1903, pp. 466-473; L. Serra, *Su Riccardo Quartararo*, in 'Rassegna d'arte', IX, 12, 1909, pp. 203-205; Van Marle, XV, p. 450; M. G. Paolini, *Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in 'Bollettino d'arte', XLIV, IV, 2, 1959, pp. 122-140; T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale 1484-1557*, Napoli, Electa, 1998;

I dipinti sono noti al collezionista almeno dal luglio 1898: li cita nel suo carteggio con Di Marzo, che chiede a Bordonaro varie notizie su Quartararo. Come il senatore precisa poi nella nota del catalogo, le opere sono riprodotte e discusse da Gioacchino Di Marzo (1899, pp. 179-180, tav. XIV), quando ancora si trovano nella collezione Torremuzza. Di Marzo informa che il proprietario «ignora dond'esse vi pervennero: ma sembra che dovettero esser salvate dal principe Gabriele Lancellotto Castelli di Torremuzza, o dal principe Vincenzo suo figlio, quando ai loro tempi tante opere d'arte andarono distrutte, o disperse, o vilmente vendute agli stranieri». Per Di Marzo, questi due dipinti sono pietre miliari del catalogo di Riccardo Quartararo, insieme al *San Pietro e San Paolo* del Museo Nazionale di Palermo (oggi Palazzo Abatellis) e alla *Santa Cecilia* del Duomo di Palermo, della quale ha discusso anche con Bordonaro, negli anni strettamente precedenti alla pubblicazione del suo volume (cfr. *Una Santa Cecilia nel Duomo di Palermo*).

I dipinti, ancora in collezione Torremuzza, sono inseriti nel *corpus* di Quartararo anche da Enrico Mauceri (1903, pp. 472-473, foto Incorpora del *San Giacomo* a p. 467, del *San Giovanni Battista* a p. 472): è un contributo in cui lo studioso propone nuove attribuzioni, vaglia i documenti e spesso condivide le posizioni di Di Marzo – fa eccezione però l'individuazione del Quartararo come aiuto di Antonello Crescenzo nel *Trionfo della Morte*.

Anche Luigi Serra si interessa a Riccardo Quartararo e riprende la menzione di Di Marzo: le opere, passate in collezione Bordonaro nel 1906, sono però per lui ancora «nel Palazzo Torremuzza» (1909, pp. 203-204).

I '*Santi Giovanni e Giacomo*' di 'palazzo Torremuzza' sono citati in nota da Adolfo Venturi, nella parte dedicata alla pittura siciliana del Cinquecento, fra le 'altre pitture assegnate a Riccardo Quartararo'⁹⁷³.

Il dipinto è fotografato da Lisa Bordonaro, come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie».

È invece da riprendere la proposta di Maria Grazia Paolini (1959, pp. 134-135, nota 20), che conosce «le tavole con le mezze figure dei Santi Giacomo e Giovanni, già in collezione Bordonaro» e le inserisce giustamente nel *corpus* di Mario di Laurito, sul quale contano le aperture di Cesare Matrangola (*Nuove attribuzioni di dipinti al Museo di Palermo*, in 'Bollettino d'Arte', III, 9, 1909, pp. 340-351). I confronti più stringenti, ancora oggi difficili da contestare o superare, sono con il dittico della *Visitazione* della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis: coincidono del tutto il taglio del volto, le espressioni imbambolate dei santi con i personaggi maschili del dittico (Zaccaria e San Giuseppe). Anche la decorazione delle aureole, a doppio registro azzurro e dorato, con l'iscrizione dorata sul campo azzurro, è la medesima.

I due dipinti sono segnalati da Maria Concetta Di Natale (1980, n. 38, p. 146, figg. 69-70), che non possiede ulteriori informazioni rispetto alla bibliografia precedente. Preferisce mantenere l'antica collocazione nella collezione del principe di Torremuzza, pur ricordando il passaggio nella Bordonaro

⁹⁷³ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII: *La pittura del Quattrocento*, parte IV, p. 207, Milano 1915, nota 1.

reso noto dalla Paolini, e si attiene all'opinione di Di Marzo: «sembrano meglio da riferire al Quartararo».

Per Teresa Pugliatti, è invece «impossibile esprimersi» sull'attribuzione. I due dipinti sono considerati «scomparsi» e «già in collezione Torremuzza»: manca ogni riferimento alla collezione Bordonaro (1998, cit. a p. 45 e nota 121 a p. 305).

428.

detto

S. Giacomo Maggiore

tavola 97 x 59

£ 750

[Casa nuova pianterreno Sala Quartararo muro EST]

Il dipinto è fotografato da Lisa Bordonaro, come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie».

429.

Ant[oni]o Canal e Bernardo Bellotto d[ett]o il Canaletto

Arsenale di Venezia con l'Oratorio dei Naviganti quale esistea nel sec[ol]o XVIII

£ 1000

tela 0.70 x 1.16

[Casa vecchia pianterreno salotto rosa muro NORD]

Acquistato a 10 Ap[ri]le 1907 dal Comm[endatore] Gustavo Frizzoni di Milano che attribuisce la parte sup[er]ior[e] del quadro al primo dei due indicati autori

È probabilmente uno dei sette dipinti venduti da Amedeo Chiaramonte Bordonaro a Emilio Sestieri verso il 1950.

Un dipinto identico si conserva a Woburn Abbey: è una delle ventiquattro *Vedute di Venezia* di Canaletto acquistate a Venezia da Lord John Russell, quarto duca di Bedford, presso l'agente del pittore John Smith, fra 1733 e 1736.

Il dipinto è noto grazie a una fotografia Kodak, in bianco e nero, e un negativo a colori che si conservano nella fototeca di Federico Zeri, consultabile all'Università di Bologna (inv. 277392, 277393). Nel retro della foto, la stessa grafia di dipinti non inseriti in catalogo (due nature morte di Baldassarre de Caro e una anonima), specifica le misure, che coincidono esattamente con quelle del catalogo del senatore. Zeri ha aggiunto come di consueto la provenienza: «ex Coll. Chiaramonte Bordonaro».

430.

Guido Reni 1575 – 1642

La Trinità

tela 65 x 48

£
(bozzetto)

[Casa nuova ultima sala pianterreno sopra il caminetto]

Una tela più grande ma di maestro inferiore esiste nel Convento annesso alla basilica di S[ant]a Prassede in Roma e che prima era nella sacristia. Compr[a]ta in Palermo da Giacomo De Francisci mercante antiquario in Roma.

Il dipinto è fotografato da Lisa Bordonaro, come attesta il cartoncino dove il senatore conserva la foto, nella cartella «Galleria Bordonaro. Fotografie».

Il dipinto è una derivazione puntuale dalla tela della *Trinità* di Guido Reni conservata *ab antiquo* nella parrocchiale della Santissima Trinità a Marino (241 x 150 cm), un'opera tradizionalmente tralasciata dagli studi, prima che di recente Daniele Benati ne recuperasse l'importanza (cfr. *Il Barocco a Roma*, 2015, dove era in prestito).

431.
Aless[an]dro Magnasco 1681 – 1747
Gesù Crocifisso (Regalo di Salv[ator]e Corvaja)
tela 56 x 26.4

Palermo febb[rai]o 1908 (bozzetto)

Appendice

Scritti politici

1. Agli elettori del Consiglio di Terranova, 1880

«Elettori!

L'inatteso, precipitato scioglimento della Camera, se sorprese non commosse certamente l'Italia; la 13^o legislatura è morta fra l'indifferenza e lo scherno lasciando al paese larga eredità di promesse incompilate e di frasi sciupate. I partiti politici sono oramai sfatati; il popolo accoglie con sorriso d'incredulità le fallaci promesse delle fazioni che si disputano il potere; il po' di fede che gli resta, serba intatto nel Principe leale, vittima di raggiri e di ambizioni smodate.

La panacea dei grandi principi strombazzati con frasi reboanti, non ha più virtù di lenire le piaghe spietatamente aperte dalla destra e lasciate incancrenire dalla sinistra; ed ora la Nazione riprende forza e lena nella speranza di veder sorgere una volta la rappresentanza vera dei suoi sacri interessi. Ma cotesto sogno si realizzerà esso mai?

È dal senno del popolo italiano che ciò dipende, e carità di patria consiglia a non disperarne.

Non è senza trepidazione che io mi ripresento a voi per la terza volta, avvegnachè nessuno sente al pari di me profonda la disillusione, nel vedere frustrate le speranze concepite nella passata legislatura. Sconfortato dall'insuc-[p. 4] cesso avrei dovuto ritirarmi se il dovere della difesa d'interessi vitali e la speranza di non restar solo nell'agone non m'imponessero di tener fermo il campo.

Pur in tanta perplessità d'animo attingo forza dalla coscienza di non aver demeritato la vostra stima; se sono stato impotente a fare il bene come ad impedire il male, sono però immune da ogni solidarietà di vergogne e di colpe. La brevità del tempo e la natura dello scritto, non consentono che v'intrattenga lungamente sull'anormalità della nostra situazione politica e sui rimedi che reclama. Il tempo dei programmi è finito; venti anni di disinganni e di sofferenze vi han provato quanto essi fossero bugiardi e come la promessa rigenerazione si traducesse in miseria e in degradamento morale. Nè passerò a rassegna l'opera fatua e dannosa compiutasi in questi ultimi anni, ma accennerò fuggacemente all'essenza dei mali che ci travagliano ed alla necessità di porvi argine, perchè da questa breve esposizione possiate trarre norma per giudicarvi.

È vano dissimulare che lo stato economico e morale del paese è miserrimo e tale, quale appena avrebbero potuto prepararlo lunghi anni di sventure e di commozioni sociali; più anni passano, e più lontano s'intravede quello assetto normale nel quale si spengono le rivoluzioni e se ne consolidano le conquiste. La ricchezza pubblica è esausta, i commerci languenti, l'attività industriale soffocata fra le spire del fisco, le amministrazioni locali disordinate o corrotte, la giustizia fiacca e screditata; qual meraviglia se nella estimazione altrui il popolo italiano discende ogni di più, malgrado tanta pompa di armi e di armati?

La 13^a legislatura col prometter lungo e coll'attendere corto, ha tolto credito alle istituzioni e non ha salvato alcuna frazione del partito cui l'Italia affidò le sue sorti. Continuatrice del sistema di spoliazione iniziato dalla destra, la sua politica si è concretata in accrescimento di aggravi, in maggiori garanzie pei malfattori, in perturbazioni dell'ordine interno, ed in discredito del paese all'estero. [p. 5] Sotto pretesto di trasformare e perequare i tributi, aumentò considerevolmente l'imposta sui fabbricati, la tassa sugli zuccheri, sul caffè, sugli spiriti, ed altri aggravi preparò alle smunte popolazioni; ai malfattori agevolò la via del ritorno nel seno della società civile, volle abolita la pena capitale per gli assassini mantenendola per le loro vittime, assicurando per siffatta guisa larga messe e feconda di lavoro alle generazioni future di avvocati. Banditrice di economie a parole, largheggiò sempre in nuove spese improfiche prendendo le mosse dallo accrescimento dei larghi stipendi e trascurando i minimi; al dissesto dei Comuni e delle Provincie non seppe altrimenti provvedere che

proponendo insufficienti, ridicole riforme, fra cui quella di strappar la donna la santuario della famiglia per contaminarla nella lotta politica.

«Due importanti problemi affrontò la legislatura passata, l'abolizione cioè della tassa sul macinato, e le costruzioni ferroviarie, ma entrambi risolvettero a metà e nel modo meno felice. L'abolizione della tassa sul macinato, elevata a questione politica per effetto dell'errore della destra, che volle nella percezione esagerare i criteri fiscali, se fu atto assai discutibile dal lato finanziario, fu indubbiamente atto ingiusto ed impolitico. Limitata al solo così detto secondo palmento, esso sanzionò una ingiustizia, accordando il beneficio a talune privilegiate provincie, e rendendo sempre più mostruosa la disparità di trattamento fra le diverse popolazioni del Regno. Io porto avviso che quella tassa avrebbe potuto conservarsi modificandola, ma poichè la si volle abolire a vantaggio di una sola parte del Regno, ove la questione ritornasse alla Camera ed io avessi l'onore di sedervi, non esiterei a dare il mio voto favorevole all'abolizione : nè la taccia di cedere a sentimento regionale mi commoverebbe, imperocchè io così agendo non faccio che seguire le orme di coloro che ispirandosi ad interessi nobili di certo ma locali, non intesero per fermo promuovendo l'abolizione della tassa sui cereali inferiori, ledere i [p. 6] diritti delle altre popolazioni d'Italia. Solo la minaccia del nemico alle porte della patria, m'imporrebbe il dovere di conservare quella tassa; l'ombra dello spareggio mi fa meno paura di quella della giustizia offesa.

Altro problema importante fu quello delle costruzioni ferroviarie ma anche questo venne risolto infelicitemente e con criteri esclusivamente politici; si vollero accaparrare simpatie, soddisfare ambizioni, attutire sdegni, facendo getto di milioni a centinaia, per riuscire a fare una legge ineseguibile, che avendo l'apparenza di contentar tutti, non soddisfa alcuno. La generazione attuale non avrà certo la fortuna di poter godere dei benefici che da quella legge si attendea.

L'opera della 13^a legislatura nel complesso è stata infausta pel paese, siccome quella che logorando uomini ed istituzioni in lotte infeconde, nulla ha fatto per sollevarlo dalla rovina. — I mali che ci travagliano si compendiano in questi due; accrescimento della miseria pubblica, e degradamento del senso morale. L'Italia è povera e da essa ancor giovane si è voluto trarre ciò che solo le nazioni ricche e fiorenti han dato nelle loro maturità; abbiamo sforzato un organismo tenero, ed oggi abbiamo innanzi a noi un corpo fiacco e slombato. L'indole nostra esaltata ci ha fatto affermare potenza di primo ordine, e siamo rimasti noi soli a credere ed applaudire alla nostra pretesa grandezza; ond'è che pieni troppo di noi, abbiamo trascurato di consolidare le conquiste della libertà, collo sviluppo del benessere pubblico, e con l'educazione morale che conduce i popoli a meta sicura. Invece abbiamo voluto prendere le mosse di là dove sono arrivati i popoli che ci precedettero nella civiltà, e consumando l'energia nostra ed i risparmi in ispezie improficue, soverchianti le nostre forze, abbiamo preparato alla nostra patria un avvenire di decadimento.

La parte sana di noi, quella che non vive di gare partigiane, sente in cuore una grande verità che ripete ad ogni ora, ma che non sempre ha il coraggio di bandire a voce [p. 7] aperta. Essa avverte che il tarlo roditore della nostra prosperità, risiede nella frenesia dei partiti politici di voler gareggiare nelle spese colle nazioni più ricche e ciò a scopo di accattare popolarità col pubblico col denaro. Tutti sentono che lo Stato non sarà mai prospero e ricco finchè lo individuo è esausto ; e pure la paura e i pregiudizi han tanta presa sugli animi, che pochi e timidi osano farsi banditori di economie, ed è gran ventura se riescono a scansare la taccia di retrogradi e nemici del paese. Or io penso essere, più che debolezza, viltà, il nascondere i pericoli da cui è minacciata la patria; onde non esito a dire apertamente che solo comincerò a sperar bene del paese, quando vedrò inesorabilmente ridotti i bilanci tutti e fatto più razionale ed utile impiego di quelle centinaia di milioni sottratti alle industrie, che con spensierata audacia si approfondono in mostruosi strumenti di guerra. Un popolo non è forte soltanto pel numero dei cannoni e delle navi che può contare; il peso stesso delle armi, quando impari alle forze, può schiacciarlo pria di adoprarle contro il nemico; la forza di un popoli la fa la sua ricchezza, la sua educazione.

Perché l'Italia sia veramente grande e potente, occorre anzi tutto che aumenti coi risparmi il capitale di cui difetta, e ciò non si ottiene che espandendo la sua attività e svincolandola dalle strettoie del fisco che la annienta; essa sarà forte e temuta il giorno in cui i suoi figli redenti dalla miseria col

lavoro, saran prosperi e lieti. È cotesto il supremo bisogno del popolo italiano cui dovrebbe importare al legislatore di soddisfare; il trascurarlo vale condannare la patria alla degradazione.

E difatti quali sono i frutti che la nazione raccoglie dalla miseria generale? I servizi pubblici noi troviamo disordinati in potere di una oligarchia che li sfrutta a suo talento, il prestigio di autorità vediamo scalpitare ogni giorno e con esso la considerazione dello Stato all'Estero; i partiti politici non s'ispirano al bene della patria ma al tornaconto e lo Stato che è impotente a lottare contro i nemici della [p. 8] società, è costretto per vivere, ad essere feroce verso i contribuenti.

Alla gente che non si pasce di frasi, sembreranno strani per lo meno i mezzi coi quali i nostri legislatori accennano di voler curare i mali che tengon depressa la vita economica del paese. Mentre le carceri riboccano di delinquenti, si che sono insufficienti a contenerli, e le campagne si spopolano di braccia valide che vanno in cerca di un pane su terra straniera, mentre l'ugna del fisco assottiglia di migliaia e migliaia i ruoli dei contribuenti fondiari espropriati, mentre all'ombra di provvide leggi ingrossa la falange dei falliti fraudolenti, onde la fede commerciale è divenuta un mito, gli uomini politici cui è infeudata l'Italia, credono che a salvarla basti allargare il suffragio elettorale, rendere elettivo il Senato, e far partecipare al voto la donna.

Io non contesto che la nostra legge elettorale non sia suscettiva di miglioramento, e che l'estensione del suffragio infra determinati confini, non possa tornare proficua; ma alcuno non v'ha il quale pensi sinceramente essere cotesta riforma urgente; finchè i tre quarti degli elettori in Italia se ne staranno tranquillamente a casa il giorno delle elezioni, nessuno crederà che la cosa pubblica va in rovina perchè il popolo non può prender parte alle elezioni. Io voterò l'allargamento del voto sempre che esso non abbia per base esclusiva il più fallace ed assurdo dei criteri, la così detta capacità, parola ingegnosamente trovata per coprire la merce più avariata. Alla estensione del suffragio per capacità, io preferisco addirittura il voto universale, che se non esclude l'elemento torbido ed inesperto, ci assicura almeno il contingente di quel volgare buon senso che salva il paese, quando i criteri di governo mancano nelle classi dirigenti.

Disse il nostro primo Augusto Re che le istituzioni si apprezzano in ragione dei benefici che apportano; ma si può aggiungere che esse decadono, quando il loro scopo non sia [p. 9] quello di serbare la direzione della cosa pubblica ai cittadini migliori. L'Italia ha bisogno urgente di elevare il livello del suo governo, e questo non il numero ma la qualità degli elettori potrà fare.

Ma le riforme da venti anni invocate da tutti e che i legislatori han sempre promesse senza mai attuare, sono quelle che han tratto allo assetto razionale dei tributi ed all'ordinamento delle amministrazioni locali.

I ministeri succedutisi nell'ultima legislatura, tentarono di accingersi all'opera della trasformazione dei tributi, ma non riescirono che a rimescolare le antiche tasse, ad aggravarle e crearne delle nuove.

Nè più felici furono nei concetti di riordinamento delle amministrazioni comunali e provinciali siccome ne fan fede i vari progetti di legge che non ebbero mai l'onore di esser discussi alla Camera. Si parlò sempre del decentramento, siccome del perno su cui deve poggiare la riforma amministrativa, ma se ne parlò con falsi criteri; e poichè da parecchi uomini politici si confonde il decentramento colla irresponsabilità dei funzionari e colla sconfinata attribuzione di poteri ai corpi locali, dobbiamo ascrivere a nostra ventura, se il problema delle autonomie locali rimane ancora a sciogliere. Chi non può non volere il decentramento? Esso è l'ambiente libero entro cui si svolgono le manifestazioni della vita locale, ma esso presuppone dei rapporti fra l'ente collettivo e l'individuo, regolati per legge. Non basta rendere il Comune e la Provincia indipendenti dallo Stato, bisogna assicurare altresì l'indipendenza del cittadino di fronte alle usurpazioni dei corpi locali.

Il decentramento, è la libertà applicata allo svolgimento della vita di questi enti, che personificano una parte dei bisogni comuni; or la libertà rispetto agli individui come rispetto agli enti collettivi, trova i suoi confini nei diritti e nei doveri reciproci. Ma il decentramento come l'intende la moda, sarebbe l'assorbimento dei diritti del cittadini in quelli dei corpi autonomi, sarebbe lo svincolo da ogni le-[p. 10]gale tutela, e di conseguenza la facoltà concessa a pochi di spadroneggiare sugli averi altrui.

L'imperfetta nostra legge, che dando corpo all'ente Provincia, ha creato uno stato dentro lo stato, recò mortale offesa al più sacro dei diritti del cittadino; provincie e comuni manumettono la proprietà dei singoli, taglieggiandola nè si peritano di ipotecarla, per procurarsi grossi capitali, assai raramente impiegati a soddisfazione di bisogni reali, ma più sovente destinati a saziare voglie disoneste e ambizioni.

Questa facoltà di spogliare i privati, questo socialismo governativo, si vorrebbe anco rendere più perfetto e sicuro, col togliere fin la molestia d'ogni illusoria tutela legale, lasciando liberi dispositori della cosa altrui i faccendieri che fan ressa al potere. È questo il valore del tanto sospirato decentramento che da taluni riformatori si reclama, e pel quale non mancano d'invocare l'esempio della grande Inghilterra. Ma essi dissimulano od ignorano la natura delle autonomie locali in quel paese; ivi il decentramento ha base inconcussa nel rispetto assoluto del diritto di proprietà, ed i corpi amministrativi usano liberamente e sotto il controllo della legge, di quelle attribuzioni che i privati delegano, per provvedere alle esigenze dei servizi pubblici; onde è che mentre in Italia i corpi locali prendono ai privati ciò che credono, in Inghilterra invece sono i privati che accordano ciò che è necessario.

Siffatta anomalia fra gli ordinamenti dei due paesi, ha fondamento nella mancanza di applicazione fra noi di due elementari criteri di senso comune, che fanno la forza delle istituzioni inglesi, e che si riassumono in questi. Che chi ordina e vota le spese è colui che le paga; e chi spende male, paga del suo.

Finchè in Italia le nostre leggi amministrative non si informeranno a questi principi, finchè otto o dieci individui che nulla possiedono e nulla pagano, riuniti in Consiglio, potranno votare dei milioni di spese, finchè la responsabilità personale rimarrà parola vuota di senso, non è [p. 11] sperabile veder chiusa l'era della dilapidazione delle sostanze altrui e della corruzione nel maneggio del pubblico denaro. Fa meraviglia intanto che nessuno fra gli uomini che lottano pel potere abbia intraveduto la necessità e l'urgenza di siffatte riforme; invece si è creduto che, a fine di arrestare sulla via del fallimento comuni e privati, bastasse rendere elettivo il Sindaco e far partecipare al voto le donne. L'inerzia delle proposte riforme e la poca efficacia delle altre vagheggiate, depongono della nissuna fiducia che ispirano i nostri uomini di governo; essi non han neppure saputo volgere il pensiero a curare il morbo, che un sentimento istintivo del paese loro additava siccome il più letale fra tutti; alludo a quello che comprime entro una cerchia di ferro la potenza produttiva della nazione. Noi abbiamo un sistema di accertamento e riscossione di imposte che è la negazione d'ogni principio economico e morale, a paragone del quale, il regime borbonico potea dirsi veramente paterno. È a cotesto sistema, che eleva l'arbitrio d'un agente del fisco a sistema indiscutibile di Governo, che tormenta e dissangua il contribuente, conservando le apparenze della giustizia, che è dovuta la decadenza dei nostri commerci, delle nostre industrie e l'atonìa fenerale, che invade ogni ramo dell'arrivirà umana. Coi avete potuto rendervi conto in questi anni di calamità specialmente, degli effetti disastrosi di questo sistema di confisca fatto in nome della libertà. Senza la nobile gara di carità onde furono animati i nostri più nobili cittadini, non sarebbe stato possibile scongiurare il flagello della fame che travagliò non è guari queste sfortunate contrade. Non è molto lontana da noi la memoria di anni infausti nei quali la natura si mostrò spietatamente ingrata, ma giammai lo spettro della miseria, apparì come adesso terribile; alle avversità della sorte il paese opponea quella forza di resistenza che gli veniva dai risparmi accumulati, e le vinceva sorretto da benefiche disposizioni amministrative che mitigavano l'asprezza del male. Oggi invece il contrasto fra le sofferenze pubbliche ed il rigore fiscale, sconsolante ed attrista, e [p. 12] molti fra voi che varcarono la soglia del tugurio per soccorrere di un pane l'affamata famiglia, s'imbatterono nell'esecutore della legge che inesorabilmente reclamava la tassa e minacciava.

SIGNORI,

Una nazione non sarà mai grande e potente senza una amministrazione savia ed ordinata che abbia le sue fondamenta sulla inviolabilità del dritto di proprietà e sulla educazione morale del popolo.

Uomini che non dividono siffatti principî non possono ispirarmi fiducia; così è che non ravvisando in alcuno dei partiti che si disputano il potere, garenzie sufficienti che assicurino il bene del paese, reputo mio dovere serbarmi indipendente. Questa attitudine se non mi varrà influenze ed onori, mi varrà certo la vostra stima che mi è assai più cara. A voi che da lunga pezza mi conoscete, non ho bisogno di fare promesse : alla Camera sarò sempre con coloro che sosterranno i veri interessi del paese qualunque sia il partito cui appartengono; non voterò mai il male per compiacenza o per timore.

L'Italia subirà per molti anni ancora, la sventura di un governo debole, finchè non avrà un partito forte ed ordinato. L'avvenire però è riserbato a quel partito che fedele alle istituzioni, assicurerà alla nostra patria la prosperità economica e la grandezza morale; quando esso si affermerà, sarò lieto di schierarmi sotto le sue bandiere, ma fino a che la libertà sarà monopolio delle oligarchie, serberò intatta la indipendenza del mio carattere ed affretterò coi voti e coll'opera, il ritorno di quella libertà vera che è di tutti e non appartiene ad alcuno, e che non può vivere che in un ambiente d'ordine e di moralità.

Palermo 10 maggio 1880

Gabriele Chiaramonte Bordonaro»

Il latifondo ed il progetto di Legge Crispi. Osservazioni di un siciliano senatore del Regno (1894)

«Gli errori, l'ignoranza e sovente la mala fede cui s'informano i giudizi sulle condizioni della proprietà territoriale in Sicilia, impongono il dovere di illuminare la pubblica opinione ora specialmente che si è alla vigilia della ripresentazione del famoso progetto di legge sui latifondi elaborato dall'Onorevole Presidente del Consiglio.

E però nell'interesse della verità e della giustizia che si confonde col benessere morale ed economico della Sicilia, si è stimato opportuno riunire nel presente opuscolo pochi articoli già pubblicati nel *Corriere dell'Isola* di Palermo, poco dopo la presentazione di quel disegno di legge alla Camera dei Deputati avvenuta il 1° dello scorso Luglio.

[p. 4]

La gravità del problema s'impone all'esame coscienzioso e ponderato dei legislatori non solo ma di quanti ravvisano nella compagine delle forze conservatrici la saldezza delle Istituzioni; trattasi di mettersi per una via che lungi dal promuovere la ricchezza pubblica e sollevare le classi lavoratrici, aggraverebbe la miseria e la desolazione, spegnendo la sola magra industria che sopravvive in Sicilia, l'agricoltura; trattasi di fare il primo passo verso l'abolizione del diritto di proprietà sul quale poggia ogni civile ordinamento, e contro il quale si concentrano gli strali della piazza demagogica e della cattedra ufficiale.

Mal s'apporrebbe chi credesse disinteressarsi nella quistione sol perché essa nasce Siciliana; guai se si lascia far breccia nella diga che ci protegge; la marea irromperebbe lenta ma inesorabile, per travolgere tutti; *hodie mihi, cras tibi*

[p. 5]

I.

Il rumore sollevato dalla inconsulta proposta di legge dell'on. Crispi sui miglioramenti coattivi dei latifondi in Sicilia e della conseguente enfiteusi forzata, ci fanno dovere di occuparci più specialmente della quistione sotto l'aspetto economico-sociale, in rapporto alla possibilità della sua

applicazione ed eagli effetti che ne seguirebbero, e sempre limitatamente alla parte del progetto che riguarda la proprietà privata.

Sorvolando sulla parte politica della quistione, ci limitiamo per ora a protestare altamente contro la ripetuta insinuazione che vuol trovare nel latifondo la causa dei moti che funestarono l'isola nostra, quando è noto a tutti e confermato da documenti [p. 6] ufficiali e dalla bocca stessa dell'on. Crispi dinanzi alla Camera Elettiva, come essi ebbero sede e svolgimento nelle regioni ove la proprietà è frazionata ed intensivamente coltivata; ci limitiamo invece ad affermare, senza tema di essere smentiti, quanto è nella coscienza pubblica, cioè, che le vere recondite e palesi cagioni risiedono nello sgoverno di lunghi anni, che, seminando ingiustizie, miseria e corruzione, ha reso possibile ai sovvertitori di sfruttare la fame e l'ignoranza in servizio della loro causa.

Che se i contadini stan male in Sicilia, stanno ancor peggio altrove e non solo nelle regioni del latifondo ma presso che ovunque, giacché a questo oramai siamo sventuratamente ridotti, che in Italia nessuno può vivere del suo onesto lavoro.

Il breve studio che sottoponiamo all'apprezzamento dei nostri lettori, non ha già per iscopo di convertire coloro che disdegnano di ragionare e che, affascinati dal miraggio dell'ideale socialista, inneggiano a provvedimenti, nei quali vedono il preludio all'abolizione di quel diritto di proprietà, che secondo la loro dottrina, è causa delle umane miserie; ben più modesto, il nostro compito si limita ad illuminare gli illusi di buona fede, gli incoscienti, sfrondando l'argomento dell'aureola di retorica [p. 7] socialista, di cui lo si circonda, per poterlo studiare nella sua pura essenza economica e civile.

E con queste brevi premesse entriamo subito nel vivo della materia.

È generale oramai la convinzione che il latifondo sia un residuo dell'ordinamento della società Medioevale e che basta solamente la volontà del legislatore per farlo scomparire.

Nulla di più erroneo; il latifondo esisteva nell'epoca Greca, continuò sotto la dominazione Romana quando la Sicilia era il granaio d'Italia, lo trovarono i Saraceni e lo mantennero, e fu solo dopo la conquista normanna, che esso fu elevato ad istituzione di feudo con diritti e privilegi speciali.

Le leggi eversive della feudalità abolirono cotesta istituzione, e ciò che ora ne rimane, l'ex-feudo o latifondo, altro non è che la terra pura e semplice come bene commerciale, avente diritti ed oneri come qualunque altra proprietà.

E giova poi notare che la sua materiale consistenza, venne sensibilmente modificata per le necessarie suddivisioni derivate dal diritto di successione e dalla libertà di alienazione, di tal che il latifondo oggi trovasi nella massima parte più o meno frazionato, ed i suoi possessori, nella quasi totalità, non rappresentano gli eredi dei primi investiti. [p. 8]

Il latifondo, quale lo vediamo oggidì, è l'espressione di una civiltà poco avanzata e conseguentemente povera, onde esso è effetto e non causa della scarsa prosperità del paese; esso, come la parola stessa lo indica, significa agglomeramento di terre, e qualunque agglomeramento di beni in grandi proporzioni, importa deprezzamento del loro valore, che nessun artificio di legge può modificare. La grande proprietà siciliana, spoglia oggi di qualsiasi privilegio ma sovraccarica di oneri di ogni natura, è accessibile al capitale, sì nazionale che straniero e l'acquisto di essa vien regolato dalle stesse leggi economiche che presiedono a qualunque libera contrattazione.

Dessa, non rappresenta più il diritto di conquista o la munificenza regale, sibbene il puro e semplice investimento di risparmi accumulati da gente laboriosa nell'esercizio delle professioni, del commercio, delle industrie e della cultura stessa del suolo. Cotesti investimenti seguono la ragione dell'interesse corrente del denaro, e dal punto di vista economico e sociale non sapremmo ravvisare alcuna differenza fra i possessori di terre e quelli di fabbricati, di opifici o di valori mobiliari. Non si comprende quindi e molto meno si giustifica, la differenza di trattamento che si vuol fare ai possessori di latifondi, sui quali si [p. 9] concentrano i fulmini della demagogia. Questa atmosfera di odii, di rancori artificiosamente creati contro la proprietà delle terre, trova la sua ragione di essere, non soltanto nelle dottrine socialistiche, la cui base più o meno larvata si è quella della appropriazione della roba altrui, bensì ancora nella parvenza di ricchezza, che sulle menti ignare esercita il possesso di una vasta estensione di terre.

A dissipare cotesta illusione basta semplicemente notare che questa pretesa, inesauribile sorgente di ricchezze, quale appare il latifondo, non solamente è accessibile a tutti al saggio medio del denaro, ma sovente, come oggi avviene, è offerta sul mercato e non trova compratori. Si dimentica che, la terra è uno dei coefficienti della ricchezza fondiaria, ma non il solo: essa da per sè, senza il concorso del capitale, altro prodotto non dà che il magro pascolo spontaneo, il quale non rappresenta valore alcuno se non viene utilizzato dal capitale investito in animali.

Così è che l'*alma parens frugum* è colpita da sterilità quando non è fecondata dal capitale ed il suo valore è presso che nullo, siccome è luminosamente dimostrato dagli esempi che ci forniscono le inospiti ed impervie regioni africane, non solo, ma anco quelle del Canada e dell'America occi-[p. 10]dentale, quantunque solcate da ferrovie, ove vaste estensioni di feracissime terre si possono acquistare a prezzi derisori. Il latifondo che non esiste soltanto in Sicilia, ma che occupa tanta parte della media e bassa Italia continentale, non che dell'Europa, altro non è che la terra deprezzata, effetto e non causa della povertà della regione, e durerà per lunghi anni ancora, finchè la ricchezza non verrà a spezzarlo. Esso è un immenso tesoro nascosto sotto una massa di ghiaccio, la quale non si fonde che a contatto del sole della ricchezza; e finchè questo sole non sorgerà e regneranno le tenebre della miseria, è follia sperare che esso scompaia. Se il frazionamento coattivo delle terre bastasse per aumentare la ricchezza pubblica, e trasformare in ricco un paese povero, noi vedremmo bandita la miseria dalle desolate regioni che occupano tanta parte dell'orbe e risoluta a buon mercato la minacciosa quistione sociale.

Quando si parla dunque di viziosa ripartizione di terre in Sicilia e ad essa si attribuiscono mali che hanno altre origini e ben più salde radici, si dice cosa non vera, si vogliono studiosamente misconoscere le leggi storiche e naturali che imperano, e, nell'impotenza di risolvere razionalmente l'insolubile problema, si ricorre all'empirismo ed alla violenza. [p. 11]

Perché il latifondo scompare vicino ai centri popolosi in Sicilia? Perché i capitali accumulati e spesi in questi centri di attività sotto forma di strade, di provviste d'acqua potabile, di servizi pubblici in genere, irradiano la loro influenza sui terreni vicini, ne rendono ambito il possesso ed aumentandone il valore li strappano al latifondo, che rimane menomato e circoscritto nella zona deserta, insicura e malsana. Questa breccia aperta dal capitale opera da sola il frazionamento del latifondo e ne impedisce la ricostituzione.

Pretendere di sostituire l'azione coercitiva e violenta delle leggi, a quella lenta e spontanea della civiltà, è come voler sostituire la luce artificiale a quella del sole.

II.

Si sostiene da taluni che lo Stato abbia il dovere di limitare il diritto di proprietà quando da esso vien nocuto all'interesse generale, e cotesto principio applicando al latifondo così ragionano: la società moderna non può adagiarsi sullo antico diritto quiritario dell'*utendi et abutendi*, e poiché il possessore del latifondo abusa del suo diritto non coltivando o coltivando male, lo Stato ha [p. 12] obbligo di intervenire imponendo al proprietario il miglioramento dei fondi, affinché la società non venga defraudata del reddito che la potenzialità del suolo può dare.

E qui bisogna anzi tutto dimostrare, cosa s'intende per terre incolte e se ne esistono in Sicilia. Se per incolte s'intendono quelle terre incapaci di dare alcun frutto spontaneo, fosse anco quello di un magrissimo pascolo, refrattarie a qualunque cultura, nessun oserà negare che pur troppo ne abbiamo fra noi, come nessun oserà rendere responsabile di questo stato di cose il possessore delle terre. Se per terre incolte s'intendono quelle seminatorie e che il proprietario non coltiva per incuria, esse o non esistono, o sono in quantità minime ed incalcolabili, avvegnachè da oltre un ventennio il dissodamento dei terreni a scopo di cultura ha financo invaso le pendici dei monti ed i monti stessi, con grave danno delle condizioni dei fondi sottostanti, per la minaccia di insabbiamenti e di alluvioni. Se poi si vogliono qualificare come terreni incolti, i pascoli nelle zone montuose od i terreni destinati

a riposo nelle rotazioni agrarie, in questo caso il miglioramento coattivo sarebbe oltre che una violenza, un assurdo⁹⁷⁴ **[trovare un'altra soluzione tipografica alla nota]**. [p. 13]

Ma i fautori dell'inframmettenza dello Stato vanno anco più in là e ravvisano il *jus abutendi* nella cultura a granaglie che fa il proprietario del latifondo, coltura che essi vorrebbero intensiva, allo scopo di assicurare alla società il massimo prodotto lordo; ed a punirlo, propongono che venga costretto a migliorare il fondo e nel caso di renitenza venga espropriato, od anche peggio, che ceda la sua terra in enfiteusi ai poveri. Una simile pretesa oltre che manca di qualsiasi base giuridica, difetta anco di logica. E per vero, chi è quel proprietario che per capriccio od infingardaggine rinunzia al maggior reddito che potrebbe ritrarre dal suolo coltivato intensivamente? Se vi rinunzia, vuol dire che gli fan difetto i mezzi o che non trova tornaconto nell'impiego di un maggior capitale, dato che l'avesse.

Pongasi il caso di un individuo che ha potuto accumulare 100 mila lire di risparmio, e volendo utilmente investirle, ed avendo la scelta libera fra valori pubblici, industriali, e fabbricati, si decide per la terra. Egli trova a sua disposizione tante terre [p. 14] a cultura intensiva, come a coltura estensiva che il mercato offre sulla base del rispettivo reddito capitalizzato al 100 per 5; le prime nei pressi di una grande città che si cederebbero a lire 10,000 l'ettara, le altre nelle regioni del latifondo che si offrono a lire 1000 per ettara. Quale che sia l'investimento preferito, il compratore del fondo troverà sempre la identica remunerazione del suo capitale, cioè l'interesse del 5 per 100. Or se egli si decide per il fondo a cultura intensiva, sarà perciò più benemerito della società? Invece i nuovi canoni socialisti lo consacreranno alla gloria se comprerà le 10 ettare coltivate intensivamente, e fulmineranno anatema se diverrà possessore di 100 ettare di latifondo, denunziandolo sfruttatore del popolo, quantunque nell'un caso e nell'altro la retribuzione del capitale impiegato, sia identica. E qui ci si consenta una breve digressione sulla tanto abusata frase di cultura intensiva della quale si discorre da moltissimi senza avere nozione chiara di cosa essa sia, e sulla quale fondansi i più strampalati giudizi che vediamo sovente promulgati dalle cattedre e sanciti in documenti ufficiali.

Coltivazione così detta intensiva è quella che si prefigge lo scopo di ottenere sopra un minimo spazio la maggiore possibile produzione, e questo non si [p. 15] raggiunge che incorporando dei capitali nella terra sotto forma di case coloniche, stalle, concimi, strumenti agrari, vie di comunicazione, canali di irrigazione, drenaggi e simili. Il prodotto che da essa si ricava, deve servire un interesse remuneratore, non solamente al capitale di acquisto del fondo, ma ben pure al capitale sussidiario investito nelle migliorie di sopra accennate, onde non basta che il prodotto sia più abbondante di quello che sarebbe nel caso della cultura estensiva, ma deve esserlo di tanto da pagare ammortamento e interessi al nuovo capitale impiegato; due elementi essenziali s'impongono quindi alla cultura intensiva, l'impiego cioè di un capitale e la remunerazione conveniente. Onde non basta predicare che la terra in Inghilterra dà 32 sementi mentre da noi ne dà appena sei, bisogna trovare i capitali che abbondano in Inghilterra, e che da noi mancano; e questo non basta, bisogna assicurare una conveniente remunerazione al capitale investito a lunghissima scadenza, che non può essere quella mitissima di cui si appaga in Inghilterra.

Fine onesto e legittimo di chi impiega il frutto del lavoro accumulato, quello si è del guadagno, onde è per lo meno assurdo il pretendere che egli produca molto, non importa a qual prezzo; mentre la inesorabile legge del minimo mezzo lo spinge ad [p. 16] ottenere il maggior prodotto con la minima spesa; diversamente operando egli andrebbe presto in rovina e si arresterebbe la produzione.

Il proprietario del latifondo, traendo quindi da questo strumento di produzione che si chiama terra, la maggior somma di utilità proporzionata al capitale impiegatovi, usa del suo diritto ma non ne abusa; che se gli si fa torto, di non avere impiegato un maggior capitale che non possiede, per ottenere lo scopo socialistico del massimo prodotto lordo, perchè lo stesso rimprovero non si

⁹⁷⁴ In Sicilia tutte le terre suscettibili di cultura anco scarsamente remuneratrice sono coltivate; una prova che non esistono terre incolte si ha nella completa distruzione della caccia specialmente nell'ultimo trentennio, in cui il dissodamento dai terreni privò di difesa la selvaggina. A tale causa si deve la scomparsa di talune specie di uccelli già comuni in Sicilia.

moverebbe all'industriale che non produce maggior copia di merci, al proprietario di tonnare che non prende un maggior numero di pesci, all'armatore che non mette in mare più numerosi i suoi legni, al capitalista che non centuplica il movimento dei suoi capitali? Dimostrato così che il possessore usa legittimamente del suo diritto coltivando coi mezzi di cui può disporre, e che di conseguenza non vi è abuso, come potrebbe giustificare l'intervento dello Stato tutore della Società? La sua ingerenza in questo caso costituirebbe una violazione del diritto comune, tanto più odiosa in quanto colpirebbe esclusivamente una determinata classe, di una sola regione italiana, la Sicilia, la quale, accettando liberamente il patto nazionale, non potrebbe mai ras-[p. 17]segnarsi ad essere trattata come terra di conquista; cotesta ingerenza si risolverebbe poi in danno della Società stessa, imperocchè i mezzi coattivi sostituiti alla libertà delle transazioni, essiccherebbero del tutto la scarsa sorgente di ricchezza che dà la terra in Sicilia.

Della impossibilità di attuazione del progetto di legge, dello sconvolgimento economico e morale che arreca, solo la sua discussione, discorreremo brevemente nei successivi articoli.

III.

Il progetto di legge dell'on. Crispi per la parte che riglette la proprietà privata, si può riassumere in queste disposizioni.

Tutti i proprietari di fondi in Sicilia superiori a 100 ettari o di fondi incoti, hanno obbligo di dichiarare quali culture e miglioramenti intendono, compiervi.

Una commissione provinciale composta di due magistrati, di due impiegati governativi e di un delegato della provincia, determinerà quali fondi debbono coltivarsi e migliorarsi, prescrivendo il genere di cultura, i miglioramenti da eseguire, il tempo in cui devono compiersi dai proprietari e perfino il tipo [p. 18] delle case coloniche da costruire. Il proprietario siciliano non potrà coltivare direttamente più di 100 ettari di terra; la quantità eccedente 100 ettari, dovrà migliorarla ed obbligatoriamente darla in affitto per 15 anni, agli agricoltori dei paesi vicini, in lotti non minori di ettari cinque e non maggiori di venti ed al fitto corrispondente alla media decennale precedente, che determinerà la commissione provinciale. Questa ha facoltà di consentire, qualora lo reputi necessario, che un terzo del latifondo e non più, resti destinato al pascolo.

Qualora i proprietari non vogliano o non possano eseguire i miglioramenti imposti dalla commissione nelle loro terre, questa le concederà ad enfiteusi ad individui poveri sia singolarmente che costituiti in consorzio e ne fisserà il canone sulla base della media decennale degli affitti precedenti. A costituire il capitale necessario per il miglioramento dei fondi, per la costruzione di case e di quanto occorra per la trasformazione, non che per provvedere alle sementi, ai soccorsi per alimentare i contadini, agli strumenti di lavoro, animali, ecc., verrà costituito un fondo speciale col capitale della Cassa di Soccorso per le opere pubbliche in Sicilia, limitatamente pel periodo di 20 anni, col quarto dei beni delle corporazioni religiose assegnato ai comuni, con [p. 19] le somme che a tenore dell'art. 100 della legge 17 luglio 1890 cessassero di essere destinate ai fini voluti dal decreto dittatoriale 9 giugno 1860 e con la legge 2 aprile 1865, e finalmente con i proventi delle multe.

Cotesto fondo servirebbe ad anticipare all'interesse del 3 % somme, ai consorzi, agli enfiteuti, ai proprietari, alle società cooperative, e la restituzione sarebbe garentita, in parte dai beni mobiliari e dai frutti del fondo, salvo il privilegio del direttario, ed in parte dalla *plus valenza* che acquisteranno i fondi migliorati.

Ecco in sintesi il progetto di legge che trasformerà la Sicilia in giardino ridente, e si stupisce come siansi inutilmente profusi sudori e torturati ingegni, per risolvere l'arduo problema, quando la sua soluzione era facile trovare in pochi articoli di legge.

E difatti il progetto di legge in quistione, si propone questo triplo obbiettivo; frazionare il latifondo per trasformare l'umile coltivatore in proprietario, fare sparire il gabelloto o fittavolo, e rendere a cultura intensiva tutta la Sicilia.

Non è la prima volta che cotesti sogni turbano la mente dei riformatori, ma i tentativi fatti finora, persino da Principi e da Papi, si sono infranti contro l'inflessibilità delle leggi naturali ed economiche. [p. 2]

Già il governo Borbonico, con la quotizzazione dei demani comunali aveva tentato di trasformare alquanti proletari in possidenti ed a prevenire la ricostituzione della vasta proprietà, facea divieto ai quotisti di alienare il fondo per un periodo di 10 anni che fu poi elevato a 20.

E non solo il Governo, ma anco dei corpi morali sedotti dalla prospettiva di aumentare il reddito delle loro proprietà, tentarono di agevolare il frazionamento con la costruzione di case rurali. Di questi tentativi non restano altre vestigia che quelle di diruti casolari sparsi quà e là nelle campagne, i quali attestano la inanità degli sforzi di una legislazione impotente a creare la ricchezza e che si affanna a promuoverla sostituendo la coazione alla libertà⁹⁷⁵. [p. 21]

I coltivatori delle terre, come gli operai degli opificii, vivono del diuturno lavoro delle proprie braccia; non basta affidare a questi la macchina motrice perchè possano trarne profitto; occorre per esplicarne la potenzialità, che posseggano il capitale senza di cui la macchina rimane inerte. Così avviene per i coltivatori, ai quali, il solo possesso delle terre coltivabili colle proprie braccia, non può assicurare loro sussistenza senza il soccorso del capitale, onde l'ideale delle piccole unità culturali si risolve in utopia e delusione completa.

Le artificiali ripartizioni di terra, che si sono effettuate da oltre un secolo colla quotizzazione dei demanii comunali e più recentemente con l'enfiteusi dei beni ecclesiastici e delle opere pie, han luminosamente dimostrato, come le particelle non potendo reggersi autonome per difetto di vitalità, sono quali molecole attratte a fondersi e danno l'immagine del mercurio che si volesse tagliare col coltello. E per vero come potrà vivere autonoma [p. 22] quella così detta unità culturale composta di pochi ettari di terreno, desolata dalla malaria, dal brigantaggio, lontana dai centri abitati, priva di comunicazioni, di acqua, di concimi, di ripari per gli uomini e per le bestie, dove il contadino trova lavoro per pochi mesi, e non ne trova per la massima parte dell'anno? Il miracolo della trasformazione non può operararlo che il capitale e se questo avessimo avuto o potessimo ottenere a mite interesse, il latifondo non esisterebbe fra noi, quale oggi lo vediamo.

Stranissimo errore è quello assai comune, di credere che la terra dà ricchi ed abbondanti prodotti sol perchè frazionata; se così fosse i proprietari di latifondi si sarebbero affrettati a sminuzzarla per centuplicare le loro magre rendite.

Come il latifondo è effetto ed espressione di deficienza di capitali, così la piccola proprietà, intensivamente coltivata, come la vediamo in Toscana, è effetto e manifestazione di abbondanza di capitali, rappresentati dai risparmi che numerose generazioni hanno incorporato nella terra; siffatti risultati non si raggiungono colle leggi coercitive le quali operano effetti opposti, allontanando dalla terra quel capitale che vi si vorrebbe attirare. Si lamenta che la piccola proprietà in Sicilia è minacciata di morte, [p. 23] ma ciò costituisce anco una prova di più, che essa non può resistere alle gravezze fiscali per manco di vitalità e dimostra che tale ed identica, sarebbe la sorte del latifondo frazionato. E notisi che a questo toccherà la stessa fine, col crescere degli aggravi, e se la piccola proprietà esinanisce più presto, si è perchè gli organismi deboli periscono prima, perchè men resistenti. Distruggendo la grande proprietà non si salva la piccola, meno ancora la si crea; si estingue invece una sorgente di ricchezza la quale poi si riversa nella società ed in gran parte sul suolo stesso.

⁹⁷⁵ Frai tentativi infruttuosi per il frazionamento dei latifondi citiamo:

Il R. dispaccio 2 maggio 1792 per l'enfiteusi dei beni delle Commende della Magione.

La Legge 2 agosto 1818 aboliva dei maggioraschi e fedecommissi. – Il R. decreto 3 agosto 1818 che facultava gli ultrogeniti a farsi assegnare beni ex feudali, in soddisfo delle loro vite milizie. – I decreti reali 3 luglio 1823 e 10 febbraio 1824 che facultavano gli ex baroni ad estinguere con assegnazioni di terre, le loro rendite passive.

Il R. decreto 11 dicembre 1841 per lo scioglimento dei dritti promiscui e per la quotizzazione dei Demani Comunali. – E per ultimo le leggi del 1862, 1866 o 1867 per la concessione e vendita dei beni ecclesiastici.

Un altro recente insuccesso si ha nella quotizzazione fatta nel 1893 dell'ex feudo S. Nicola a taluni contadini del Comune di Butera, i quali non avendo mezzi per coltivare le terre e non potendo nè alienarle nè ipotecarle, ricorsero al partito di farne donazione agli usurai contro un corrispettivo derisorio.

I riformatori del mondo, pretendono che al latifondo possa sostituirsi la così detta unità culturale, ossia quel minimo di terra che basti a se stessa per costituirla autonoma; credono di fissarne l'estensione in cinque o sei ettari, quando essa varia da regione a regione in proporzione dell'uno al mille. Così dove i terreni sono irrigui, possibile la cultura arborea, vicini i centri popolati, due o tre ettari possono dare un prodotto remuneratore; ma nella regione del latifondo, insicura, malsana, deserta, adusta, impervia, dove la sola cultura possibile è quella del grano e la pastorizia è necessariamente brada, l'unità culturale deve per forza di cose essere costituita da centinaia di ettari perchè la coltivazione riesca remunerativa. La man-[p. 24] canza di capitali, le condizioni telluriche e climatologiche dell'isola, fanno del latifondo una necessità economica e come tale bisogna ammetterla per trarne il meglio che si può. Desso non può scomparire per disposizione di legge, come non può scomparire il gabbellato che di esso è tanta parte e contro il quale si mosse una crociata sleale ed ingiusta.

Generalizzando delle deplorevoli eccezioni, si è preteso colpire una intera classe che deve la sua fortuna al lavoro e che è indispensabile al funzionamento economico delle proprietà in Sicilia. E per vero, non si comprende perchè si voglia interdire l'esercizio di una industria applicata a una data specie di beni, quando nessuna limitazione all'attività personale è imposta dai codici. L'ufficio di intraprenditore di un'industria è non solo dalle leggi permesso, ma raccomandato dalla scienza economica che predica la divisione del lavoro.

Qual differenza havvi fra il proprietario di un mulino, di una cartiera, di un albergo, che cede ad altri contro un determinato canone, l'esercizio di quella industria, ed il possessore del latifondo che cede al gabbellato l'esercizio della coltivazione delle terre?

La funzione di gabbellato, non si limita ad assicurare al proprietario un reddito netto sul capitale [p. 25] impiegato nella terra, ma costituisce uno strumento di produzione, senza il cui intervento la terra rimarrebbe incolta. Il gabbellato difatti, apporta insieme al capitale della sua operosità ed intelligenza, quello degli animali per la lavorazione delle terre, per la loro concimazione, per la utilizzazione dei pascoli; egli appresta ai lavoratori le sementi ed i sussidi che il proprietario nella maggior parte dei casi non possiede, nè è in grado di procurarsi col credito; egli provvede al pagamento dell'imposta fondiaria che l'inesorabile fisco pretende ogni bimestre a scadenza fissa e che sovente il proprietario non può pagare; egli infine è l'agente utile per cui si esplica la produttività della terra, che resterebbe sempre latente ed in potenza, se il di lui capitale non vi si applicasse. E' con l'onesto esercizio di cotesta industria che umili ma intelligenti e laboriosi coltivatori, si sono sollevati alla dignità di rispettabili proprietari, i quali, alla terra dovendo la loro fortuna, hanno trasfuso nei figli l'amore per l'esercizio dell'industria agraria.

Questa classe di gabbelloti già tanto fiorente, ha sceso di livello e di numero, per le vicende della proprietà bersagliata da mille vessazioni ed aggravi, che rendono sempre meno remunerativo l'esercizio della industria; il loro numero si assottiglia ogni dì [p. 26] più e ne fa fede la quantità considerevole di latifondi che i proprietari han frazionato a lotti, la cui cultura viene affidata direttamente ai coloni, senza alcun intermediario. Come in tutto ciò che decade, si constatano nell'industria del gabbellato dei casi morbosi, che gli agitatori politici hanno sfruttato abilmente in prò dei loro fini; onde non si ebbe ritegno di affermare, che la causa efficiente della depressione agricola risiedesse nell'usura esercitata dai gabbelloti. Però si dimentica che l'usura è pianta alimentata dalla miseria, che cresce rigogliosa nelle città come nelle campagne, che trova coltivatori in tutti gli ordini sociali, persino fra coloro che fanno apostolato di socialismo e che non si estirpa, se non promuovendo la ricchezza pubblica, ora presso che esausta in Sicilia.

IV.

Dal frazionamento coattivo del latifondo, l'onorevole Crispi si ripromette per incanto, la trasformazione della Sicilia in ridente giardino intensivamente coltivato, liberato dalla malaria e dal malandrinaggio, solcato da vie, da canali di irrigazione, popolato di case e di villaggi, e questo miracolo dovrà ottenersi col capitale costituito dal fondo speciale che verrà anticipato, con rimborso

a lontana [p. 27] scadenza ed al modico interesse del 3 %. I principali cespiti, si può anzi dire i soli, concorrenti alla formazione di cotesto fondo, sono: il capitale della Cassa di soccorso per le opere pubbliche in Sicilia, e per 20 anni la rendita del quarto dei beni ecclesiastici assegnato ai comuni siciliani. Il capitale della Cassa di soccorso, che non eccede la modesta somma di lire 7 milioni circa, trovasi nella massima parte investito in anticipazioni a comuni e provincie e quindi recuperabile in lungo periodo di tempo; del quarto dei beni ecclesiastici dovuto ai comuni che ancora lo aspettano da 34 anni, sembrerà ironia discorrere. Con questi mezzi si deve far fronte alla trasformazione della cultura, alla costruzione di case coloniche, ed alle anticipazioni di sementi e sussidii per l'esercizio dell'industria.

Or la superficie della Sicilia ragguaglia la estensione di circa 3 milioni di ettari; eppur volendo limitare al solo terzo, ossia ad un milione di ettari il beneficio della legge, ammettendo larghissimamente che il capitale del fondo speciale da costituire, possa ammontare a 20 milioni e fosse tutto disponibile, ad ogni ettare di terra toccherebbero appena L. 20, somma insufficiente a provvedere di sementi il colono per un solo anno. Ammettendo pure l'ipotesi assai rosea, che per migliorare, risa-[p. 28]nare e dissodare i terreni, per costruirvi case, strade, canali, per provvederli di acque potabili, di sementi, animali, piante, strumenti di lavoro, bastino sole L. 1000 per ettare, occorrerebbe trovare un miliardo a questi chiari di luna.

Cotesto miliardo, non potrebbe certo essere garentito dalla proprietà, sulla quale già pesa un debito ipotecario di oltre due miliardi, ma dovrebbe trovare la sua garanzia esclusivamente nella *plus valenza* della terra, per effetto dei miglioramenti futuri e che frutterebbero in epoca remota.

Qui il senso comune ci abbandona, e lasciamo a spiriti più arditi di avventurarsi nel campo della fantasmagoria.

Ma non è solo la deficienza dei mezzi pecuniari e del credito, che rende inattuabile il progetto di legge; esso, data anche l'esistenza dei mezzi, fallirebbe pel fatto dello scopo cui mira, della trasformazione cioè, della cultura estensiva in intensiva. Purtroppo, vive e sanguinanti sono le piaghe dei proprietari, che parte con mezzi propri ed in maggior parte con mezzi tolti a prestito a gravi interessi, si son lasciati sedurre dalle chimere dei dottrinari ed han coltivato intensivamente delle vaste proprietà. Gli estesi latifondi che noi troviamo in Sicilia ricoperti a vigneti e popolati di aranci, di [p. 29] mandorli, di oliveti, mentre dimostrano che la cultura intensiva è compatibile col latifondo, provano luminosamente che in materia agraria havvi sovente incompatibilità assoluta, fra i precetti della cattedra ed i dettami dalla pratica; provano che ove manca il tornaconto, manca lo spirito vivificatore dell'industria.

Già è un'utopia il credere, che anche avendo i mezzi di cui manchiamo, si possa limitare o sopprimere la cultura dei cereali, modificare la rotazione agraria, bandire la pastorizia brada, per sostituirvi delle ipotetiche culture remuneratrici. La favola del cane che abbandona la carne per addentare quella riflessa nell'acqua, troverebbe la sua splendida applicazione. La costituzione geologica del suolo in prevalenza argilloso, la deficienza di acque potabili e di irrigazione, la siccità permanente durante 8 mesi dell'anno nella zona meridionale, non consentono altra cultura che quella del grano ed altra industria armentizia che la brada⁹⁷⁶. [p. 30]

Che se per virtù sovrumana noi potessimo invece di grano, raccogliere nei latifondi, ortaglie, aranci, limoni, uva e frutta d'ogni genere, saremmo perciò più ricchi o non saremmo invece più poveri? Già scontiamo amaramente l'illusione che ci facea ricercare la ricchezza nell'abbondanza dei prodotti; abbiamo raddoppiato di energia, ci siamo indebitati per produrre a chi più può, agrumi, vino, sommacco, cotone, ed il risultato è stato quello di veder ribassare i prezzi e mancare la domanda.

Vaste regioni aride, sono state trasformate in ridenti giardini, l'acqua che il cielo ci nega, siamo andati a ricercarla a grandi profondità nelle viscere della terra, chiamando in nostro aiuto il

⁹⁷⁶ La mancanza di pioggia producendo la mancanza di foraggi, rende impossibile la stabulazione e la conseguente produzione di concimi, onde la necessità della pastorizia brada. La deficienza dei concimi obbliga alla coltura estensiva, che non può essere altra che quella delle granaglie. Quindi le due industrie, la granicoltura e l'armentizia che si alternano e la conseguente rotazione agraria che assicura il riposo alle terre, con la tripartizione del fondo in maggese, seminerio e pascolo.

vapore e le macchine; abbiamo reso verdeggianti pianure e colline, abbiamo visto i rami degli alberi gemere sotto il peso delle frutta d'oro e d'argento, ed ora con dolore vediamo quella mano stessa che allevò l'albero e lo difese, essere costretta a compiere l'opera di distruzione, a svelerlo, per sottrarsi al flagello di spese e di debiti insopportabili. E mentre gli agrumeti si spiantano ed i vigneti insidiati e distrutti dalla filossera si abbandonano, è confortante davvero che una legge che vi obbliga a ricostituirli e vi incoraggia a produrre per non potere vendere v'inter-[p. 31] dice le sole industrie mediocrementemente remunerative, la cultura del grano e la pastorizia⁹⁷⁷.

Non vi è alcuno in Sicilia che osi più farsi illusione sugli effetti ripromettenti della tanto decantata cultura intensiva; essa ha rovinato coloro che l'hanno applicata al latifondo, come quelli che l'han praticata sui poderi di limitata estensione; e se questi ultimi più specialmente, vedono ogni dì, i loro fondi divorati dal fisco, ciò dimostra che non basta in Sicilia coltivare intensivamente, costringere la terra a dare il massimo della produzione, per salvarsi dalla rovina; ben altri rimedii occorrono e primo fra tutti, quello di fermare la spietata mano del Fisco che comprime ogni energia e spegne ogni vitalità. [p. 32]

Calunniano quindi la Sicilia ed i suoi proprietari, coloro che la dipingono incolta e selvaggia, quando i fatti dimostrano il contrario cioè, che le sole terre incolte in Sicilia sono quelle incapaci di dare alcuna produzione, e che gli effetti della crisi generale si ripercuotono più intensamente fra noi, perchè si è troppo coltivato e spesso con denaro tolto ad interessi elevati. L'ignoranza dei luoghi e delle cose, può far credere a taluni possibile l'applicazione della mezzadria toscana al latifondo siciliano e su queste fondamenta elevano dei castelli in aria e bandiscono dottrine. Dio ci guardi dalle prescrizioni di questi dottori, i quali in massima parte, appartengono alla classe di coloro che mai han posseduto o che avendo posseduto, han sperperato ciò che avevano.

Il latifondo in Sicilia è una necessità naturale ed economica ed ogni artificio tendente a spezzarlo, non potrà altro effetto produrre, che quello di arrestare la produzione agricola, di allontanare il credito dalla terra e di svilirne il valore e ciò indipendentemente dagli effetti d'ordine morale e politico, cui accenneremo brevemente nel seguente ed ultimo articolo. [p. 33]

V.

Dimostrata l'inefficacia del frazionamento dei latifondi, l'impossibilità della loro trasformazione, la deficienza assoluta del capitale, che cosa resta del progetto di legge?

Ciò che rimane è un progetto di legge agraria, il quale si risolve nella violazione del diritto naturale, nella confisca pura e semplice della proprietà privata, e per attuarlo bisognerebbe lacerare il Codice Civile e lo Statuto.

Esso impone al proprietario, oneri sproporzionati alle sue forze non solo, ma lo costituisce in istato di incapacità giuridica, giacchè lo mette sotto tutela di una commissione, la quale prescrive la natura, il modo, il tempo della trasformazione della cultura.

Sarà per la Sicilia il giorno della sua resurrezione economica, quello in cui due magistrati, un impiegato di prefettura, un ingegnere dei Lavori Pubblici ed un delegato della provincia costituiti in commissione, imporranno al proprietario di coltivare viti, mandorli, sommacco; piuttosto che limoni od ortaglie, e meglio ancora quando dall'alma Roma la Commissione Centrale avrà pronunziato la sua [p. 34] sentenza, nel conflitto di interessi, fra la Commissione provinciale che impone la cultura delle patate ed il privato che predilige le rape.

⁹⁷⁷ Nell'Agro Palermitano nella decantata Conca d'oro la estirpazione degli agrumeti iniziata da due anni continua in proporzioni sempre maggiori. Il prodotto di essi non pagando le spese di cultura, i proprietari son venuti a questo disperato partito e non sanno quale altra cultura intraprendere.

Neppure la coltivazione del grano è oggi remunerativa. Il prezzo, del resto nominale perchè mancano i compratori, è disceso a tal limite che il dazio protettore di L. 7 al quintale, rappresenta il 45 per 100 circa del prezzo medesimo; se il dazio non esistesse, il prezzo medio del grano sarebbe disceso tanto basso, quanto lo fu due secoli fa, con questa aggravante che la mano d'opera e le tasse son oggi più che raddoppiate.

Nè ciò è tutto; questo pupillo, ha limitata anco la facoltà di possedere oltre cento ettari di terra ed il di più gli si confisca, senz'altro procedimento che quello di obbligarlo a migliorare il fondo ed affittarlo per 15 anni, od a concederlo ad enfiteusi perpetua ai più poveri dei comuni vicini, lasciando in balia della Commissione la determinazione delle migliorie, del fitto e del canone.

La legge per la bonifica dell'agro Romano, citata a sproposito nella relazione che precede il progetto di legge, oltre che limitata nella applicazione ad una zona di terreno circostante alla capitale, nell'imporre i miglioramenti, qualora il proprietario non possa o non voglia farli, dà bensì diritto allo Stato di espropriare il terreno, ma sempre contro il pagamento del corrispettivo prezzo. L'on. Crispi non volendo, nè potendo pagare i proprietari, escogita un mezzo semplicissimo, per togliere loro le terre senza compenso; impone l'affitto coattivo previo miglioramento del fondo, e l'enfiteusi forzosa, perpetua in favore di nullatenenti. Con siffatta operazione assai spiccia, viene a privare il proprietario del reddito della terra, pur tenendolo responsabile [p. 35] nel caso dell'affitto, del pagamento delle imposte. L'affitto e l'enfiteusi nelle condizioni imposte dal disegno di legge, equivalgono alla perdita della rendita ossia alla confisca della proprietà, che l'art. 29 dello Statuto garantisce inviolabile.

E quando venisse accettato il principio sovversivo d'ogni ordinamento sociale, che conferisce allo Stato il diritto di sostituire alla libertà individuale, l'azione sua coercitiva, come sarebbe più possibile precisare il punto ove si arresteranno i diritti della collettività, per dare posto a quelli dei singoli cittadini, come potrebbe definirsi l'istituto della proprietà privata? Nè l'applicazione del principio potrebbe limitarsi alla sola terra, ma logicamente dovrebbe estendersi a tutti gli strumenti della produzione; ed allora come contraddire allo Stato il diritto di intervenire in qualsiasi manifestazione della attività umana per regolarla e volgerla al così detto fine sociale? Nessuno potrebbe negare allo Stato il potere di imporre all'esercente di una miniera, di un opificio industriale qualsiasi, e perfino al proprietario di stabili, determinate trasformazioni per conseguire una maggiore produzione, sotto pena di confisca. Come è agevole rilevare siamo già all'applicazione del socialismo puro e semplice, e l'esperimento che nel [p. 36]un altro paese ha fatto finora, l'on. Crispi si propone di attuare in quest'*anima vili* che si nomina Sicilia.

Cotesto eccezionale trattamento da infliggere ai Siciliani, l'autore della relazione pretende giustificare, accusando di incuria e d'ignoranza i proprietari, cui si rimprovera l'assenteismo, ed ai quali si fa persino risalire la responsabilità dell'insicurezza delle campagne.

L'ingiustizia di sì fatte accuse, si rileva da ogni spirito equanime che ha potuto constatare *de visu* la progredita civiltà agraria delle nostre regioni, ove mirabili trasformazioni di cultura si sono compiute con immensi sacrifici cui han seguito immense delusioni; questa febbre di attività mal corrisposta, è tanto più degna di ammirazione, quanto improvvida ed insufficiente è stata l'opera del Governo, che nulla ha mai speso per opere di bonifica od irrigazione in Sicilia, che assai tardi e parcamente ci ha dotato di mezzi di comunicazione, che non ha saputo finora liberare la regione dalle strette dei malfattori, che non ha mai dato alla Sicilia, ciò che le apparteneva sui beni delle corporazioni religiose.

Contro questa minaccia di spoliazione, cui vuol darsi appellativo di legge pacificatrice, protestano [p. 37] altamente tutti coloro che nel rispetto del diritto di proprietà riconoscono la base di ogni civile consorzio.

In Sicilia gli asserti odi di classe sono di invenzione recente, nè la storia registra di lotte tra patrizi e plebei; esiste bensì un sentimento indefinibile di ira e di scontento che accomuna grandi e piccoli, ricchi e poveri, nobili e plebei contro i dilapidatori della fortuna pubblica e privata, che ci han dato leggi per le quali la somma della cosa pubblica è infeudata ai men buoni, la sicurezza della vita e delle sostanze è divenuta un mito, la giustizia un mercimonio, e che oggi non paghi degli allori mietuti, favoreggiano quel livellamento in basso che preludia alla morte dei popoli.

La legge proposta non nasce vitale; solo il discuterne ingenera gravissime perturbazioni nell'ordine morale ed economico. Essa acuisce appetiti, che non possono soddisfarsi e soffia nel fuoco di passioni, malsane che carità di patria e prudenza politica, consiglierebbero di attutire. Essa attentando al diritto di proprietà, produce per effetto immediato lo inceppamento delle transazioni e dei commerci, allontana i capitali dell'investimento in terre, deprime il credito della proprietà

territoriale, eleva il [p. 38] tasso degli interessi, menoma il valore della garenzia ipotecaria, sui mutui accordati da privati e da Istituti di credito; così la sola minaccia di spoliazione, isterilisce ancora più la terra, assottigliando quella ricchezza che alimenta la vita industriale e commerciale dei grandi centri, sui quali per naturale legge di gravitazione si riversa.

Ed anco ammesso, per ipotesi strana, la possibilità di attuazione di quel disegno di legge, riuscirebbe flagrante la violazione del patto plebiscitario che legò la Sicilia all'Italiana famiglia sotto la monarchia di Vittorio Emanuele; le condizioni del patto sono sintetizzate nello Statuto fondamentale del Regno, che agli articoli 24 e 29 proclama altamente, la uguaglianza dei cittadini e la inviolabilità della proprietà privata.

I poteri dello Stato che osano cancellare quei due articoli, infrangono il patto ed attentano all'Unità Nazionale.

Nell'ultima insurrezione di Polonia, ad esemplare punizione dei Signori che la favorivano, lo Czar prosciolsi i contadini dall'obbligo di pagare i canoni, dichiarandoli proprietari assoluti dei terreni che tenevano dai Signori a titolo enfiteutico e che rappresentavano la minima parte, e la più scadente della [p. 39] grande proprietà, che venne rispettata; l'autore del disegno di legge, men generoso dello Czar, confisca la proprietà dei suoi concittadini, rei d'aver cooperato al trionfo della Causa Nazionale che procurò all'Italia che ci regge !

È meritata punizione?